

د. إبراهيم أحمد ملحم

جماليات الأنا في الخطاب الشعري

«دراسة في شعر بشار بن برد»



دار الكندي

٢٠٠٤

جماليات الأنا في الخطاب الشعري

دراسة في شعر بشار بن برد

الطبعة الأولى



دار الكندي
للنشر والتوزيع

تلفاكس ٧٢٤٤٣٢٢ إربد ص.ب. ٨٩٣ الأردن

الإهداء

إلى مؤمن

غصن الأمل المتدلي على جبين الشمس
في عالمي الصغير.

إبراهيم

المقدمة

تأخذ (الأنثا) الشاعرة موقعها المحوري في النص من حيث كونها تُدير دقة تجربة الحب بمعناه الواسع (شهوة الحياة)، وذلك من خلال تعاملها مع الفن ممثلاً لحياة الذات، ومنظماً -بفعالية الخيال- عالمها في نسق عضوي، يلبي رغباتها الجامحة في تحقيق الوجود، وفي التعبير عن الرؤى، وفي التوق للخلود عن طريق بقاء الذكر بعد الموت.

- 1 -

حجر الأساس:

لقد شكّلت دراسة الدكتور إبراهيم السنجلاوي «الحب والموت في شعر الشعراء العذريين في العصر الأموي» حجر الأساس الذي أقيمت عليه رؤيتي لجماليات (الأنثا). فقد طرحت دراسته أفكاراً في غاية الأهمية والخطورة، ولكن معظم ما جاء فيها كان في سياق الحب الذي تُفترض فيه العفة (الحب العذري). وما تحاوله هذه الدراسة هو البدء من حيث انتهت دراسة السنجلاوي، وأعني بذلك دراسة نمط معقد من الحب يتميز فيه

كلمة أخيرة:

وفي النهاية، أرجو أن يحظى هذا الكتاب -الأقرب إلى قلبي من كتبي الأخرى- بالغاية التي أسس من أجلها، وهي تقديم رؤية جديدة لشعرنا القديم ولشعر الحب خاصة، من خلال دراسة جماليات الأنا في الخطاب الشعري.

والله المستعان

د. إبراهيم أحمد ملحم
العين- الإمارات العربية المتحدة
٥ نيسان ٢٠٠٤

مدخل عام

تشظي الأنا بين الحب. الموت. الفن

وما دام الموت يُذكي في تفكير الإنسان حنيناً دائماً إلى الخلود، وما دامت نظرتنا إلى الموت هي نظرة إلى الحياة، لأنه من صميمها؛ فإن وسيلة الإنسان لتأكيد وجوده، وتخفيف حدة إحساسه بالسكون الأبدي تتجه إلى الحب؛ فهو مطية تحمل الذات إلى عالم الخلود، يضمن امتداد حياتها عن طريق النسل البشري، وعن طريق اتصالها بالفن. إن الحياة تقتضي الحياة، وتقتضي أكثر من الحياة "فكان الحياة إذاً تعشق الموت، لأن بالموت علاءها، وهذا الموت باطن فيها، لأن الحياة إنما تعلو على نفسها، وكأن الحب والموت مظهران لعملية واحدة هي عملية علاء الحياة على نفسها" ⁽⁴⁾ بحيث يصبح الموت مطلباً غريزياً، تبلغه الحياة حينما تحقق الخصوبة الطبيعية، أو الخصوبة الفنية أوجها. وبقاء حافز الإعلاء يعني إبقاء الذات متوترة، إلى أن تصل إلى توازنها أو سكونها؛ إذ تصير "غريزة الموت ليست غريزة تدميرية لحسابها الخاص، بل تتوجه إلى تسكين التوتر. فإن المسير نحو الموت هو فرار لا شعوري لتجنب الألم والهلاك" ⁽⁵⁾.

ولإدراك هذا التواشج بين الحب والموت بصورة جلية في الوجود، نجد أنه من الضرورة بمكان توضيح ذلك من الناحية البيولوجية عند الحيوان. يقول ول ديورانت: "يعيش ذكر العنكبوت من فصيلة ابيروس Epirus بعيداً عن الأنثى طلباً للسلامة إلى أن يُصاب بنوع من القلق. وعندئذ يُقبل في حياء كأنه دانتى يقترب من بياترس، ويتصل بالنسيج الخارجي للأنثى، ويبني لنفسه طريقاً للانسحاب والخروج، ثم يتقدم بحذر، والغالب أن الأنثى تلتهمه في الحال، دون أن تسمح لهذا المسكين بمعرفة أي شيء عن لذة الحب.. أما إذا سادها مزاج السفاد، فإنها تمارس شعائر الحياء، فتراجع في خفر مع أنها أكبر وأقوى من الذكر، وتنزل خيطاً من نسيج بيتها، وترفع خيطاً آخر، على حين يتبعها الذكر الهائج، وأخيراً تستسلم

لقبضة الذكر، وتهيء له وهم السيطرة اللذيذ، ويبلغ انفعالهما في هذه المرحلة مبلغ الرومانتيكية والسمو، فيربت أحدهما على صاحبه بملامسة Peelers ويفصحان عن رغبتهما برشاقة، ولا يكاد ينتهي التسافد حتى تنقض الأنثى على الذكر، وتلتهمه بكل ما في الحب الكامل من سخرية. وقد يكون الذكر في بعض الأحيان يقطاً إلى الحد الذي يجعله يهرب من قبضتها المهلكة، فينزلق متراجعاً على خيطه ناجياً بحياته العزيزة، ويصبح بعد ذلك فيلسوفاً، حتى ينتابه القلق مرة أخرى...⁽⁶⁾.

إنَّ الحب والموت، هما من نسيج الوجود، وإن اقتراب اكتمال الحب باعث على إثارة الشهوة، ويثيرها أحياناً إلى درجة اشتهاه قتل الآخر؛ فالأنثى حين ترى أنَّ رغبتها قد أشبعت، تجد أنَّ مهمة الذكر قد انتهت، بعد أن بذر في جوفها استمرارية الحياة وخصوبتها. ويرى الذكر في هذا تحقيقاً لرغباته المتحفزة إلى الاكتمال أو الموت ليسكن قلقه المتصل، فيُصرَّ على ممارسة الموت، وهو في قمة اللذة. وحينما يفرُّ الذكر من مصيره، تأخذ غرائزه المتوترة بحته على محاولة إشباع الرغبة في تحقيق الخصوبة، وفي بلوغ الموت. إضافة إلى ذلك، فإن اشتهاه قتل (الأنثى) ينبع من تمازج الحب مع الكراهية، أو الحب مع الموت؛ فالأنا (The Ego) تجد أن معاناتها نابعة من كون (الأنثى) سبب شقائها وعذابها في الحب، وهنا تتجلى نوازعها العدوانية الكامنة في الخلاص من المثير (الأنثى) كي تُسكن من توترها، ومن عذابها المتصلين.

الحب والموت والفن:

يرى أفلاطون في «المأدبة» أن الحب لا يتخذ موضوعه الجمال ذاته، بل إنجاب الجمال للفوز بالبقاء بعد الموت؛ فطبيعة الفاني أنه ينشد البقاء والخلود، وسبيله إلى ذلك الولادة والتناسل.⁽⁷⁾ إن الولادة والتناسل اللذين يضمنان امتداد وجود الذات، أو الخلود يعادلان عند الفنان الأثر الفني الذي يتمخض عن معاناة وتعب لياخذ مكانه في الحياة. فالحب يُغذي الفن، ويجعل منه وسيلة لإدراك الوجود. "ولا يمكن للمخيلة التي تجترح هذه المعجزة أن تُعاین الحب، لأن الحب في صميم المخيلة، كما الحياة في صميم الجسد؛ ذلك أن الحب في هذه الحال، اندفاع نحو الاكتمال، لا ينطلق من ذات الشاعر التي يعرفها، وإنما من ذات له جديدة جعله الفن إياها، تتخذ مع الحب شكلاً وحياة جديدين"⁽⁸⁾، بشكل تبدو فيه الصلة بينهما صلة تعاون وتآلف، يتم بموجبها توجيه تجربة الحب.

وقد تكون الخصوبة الطبيعية (النسل) معادلة للخصوبة الفنية عند الفنان، أو قد تطفئ خصوبة الفن عليها، فتعمل على إلغائها في حياته. الحب والفن -كما يقول عباس محمود العقاد- يسعيان معاً إلى وجهة واحدة، ولهذا يشترك الحب إلى الفن، ويشترك الفن إلى الحب، ويجور الشغف بالفن أحياناً على غريزة النسل، فلا يهنا الفنانون بالنسل الموفق السعيد، ولا ينمو حب الجمال في الفنانين إلا على حساب الغريزة النوعية.⁽⁹⁾

إن الرغبة في الخلود متصلة لدى الإنسان، وتبدو أبسط صورها في قلقه الدائم على الحياة، وسعيه الحثيث للدفاظ عليها، واشتياقه المتواصل إلى الاتحاد بحياة الآخرين عن طريق الحب الذي يعمل على قهر الانفصال الإنساني، ويعمل على توحد الفنان مع العالم في عملية الخلق أو النشاط

الإبداعي. وعندما يتأمل الفنان خلاصة تجارب حياته وقد اختزلت في فنه، يجد نفسه حياً بها، ويتسامى هذا الشعور، كلما أحس أن هذا الفن يكتسب حيويةً وتماسكاً؛ إذ هو " ليس الحياة كما نعيشها ونحياها، ولكنه -كما يقول وردزورث- الحياة كما تُشاهد خلال لحظات التأمل وقد خُلقت خلقاً جديداً تحت ظلال قوة ذات فعالية جديدة، تتمثل في عملية التذكُّر والتأليف والتكبير وبعث الحياة، وذلك بتنظيمها في نسق حيوي" ⁽¹⁰⁾.

وما دامت فترة حياة الإنسان خاضعة للزمن، فإن الزوال والفناء من صميم وجوده، ووجود المنجزات الحياتية التي يبنها. ومعنى ذلك، أن الحياة في إطارها الكلي، تبدو في نظره " سلسلة من المواقف والومضات المتعاقبة" ⁽¹¹⁾ غير الخاضعة إلى الثبات، على نحو يمكننا من القول: إن الانسياق في هذا الصخب والتوتر، يمثل لديه نفوراً من ذلك الثبات الذي يُذكرنا بالموت، وبالتالي فإن التوتر والصخب اللذين تعمل غرائز الحياة على إحداثهما فراراً من السكون المطلق (الموت) يوقران للأنا مناخ ولادة الأثر الفني، ويحفزانها على ربط الفن بالحياة، وربطه بما بعد الحياة (الخلود). وبناء على هذا، يصبح الهبوط الحاد إلى التوازن والسكون هبوطاً بمستوى حياة الفن. فكلما ازداد اندماج الفنان في الجماعة، واقترب من (النحن) شاعت نسبة الاتزان ⁽¹²⁾، وخفت ضوء طاقاته الإبداعية، ذلك أن الفن " سيختفي عندما تصل الحياة إلى درجة أعلى من التوازن" ⁽¹³⁾. ولعل هذا لا يبتعد عن قول فرويد: " إن لغرائز الحياة كثيراً من الأواصر بإدراكنا الداخلي، تعمل على تكدير صفو الحال، وتؤدي أبدأ إلى أنواع من التوتر، نشعر باللذة عند التخلص منها، بينما تبدو غرائز الموت كأنها تعمل دون أن يعترض سبيلها شيء، حتى ليلوح أن مبدأ اللذة في الواقع يعمل لخدمة غرائز الموت" ⁽¹⁴⁾. إن إيروس (The Eros) أو غرائز الحياة، يخضع للموت؛

"لأنه يريد تصعيد الحياة فوق وضعنا المؤقت المحدود نحن المخلوقات" ⁽¹⁵⁾.

ولكي يحافظ إيروس على مبدأ اللذة متوثباً، فإنه يلجأ إلى نفي الارتواء الكامل؛ فالدوافع "المتجهة نحو الارتواء الحر تصطدم بالقلق، والقلق يلتزم بإقامة حماية ضد هذه الدوافع، فيكون على الأفراد أن يدافعوا عن أنفسهم ضد صورة انعتاقهم الغريزي، ضد الارتواء الكامل" ⁽¹⁶⁾. ويفترض هذا الأمر بحثاً سرّياً عن العائق المناسب للحب، لنفي ذلك الارتواء "ولكن ليس هذا حتى الآن سوى قناع حب العائق بذاته، أما العائق الأسمى فهو الموت" ⁽¹⁷⁾. ومن ثم، فإن الموت -ولأنه يكشف على وجه الدقة النقاب عن الذات الحقيقية للإنسان- هو في الوقت نفسه تجلّي الحب ⁽¹⁸⁾، وتمازجاً الإنسان وكماله. إن الحب "الذي يمثل ثراء الحياة وتدفعها يمثل الموت بمعنى آخر، فنحن إنما نتعاطى الحياة بقدر ما نتعاطى الموت، أو إننا نحقق الموت عندما نحقق الحياة، وهو أمر تفرضه جدلية الوجود، فتجربة العشق التي ترتبط بالولاء للفن تتسم بهذا التغير، وتصبح سلسلة من الوجود والزوال والارتواء والحرمان، وتجعل العاشق الفنان شديد الإحساس بالزمن وكلّما أحس بالزمن أحسّ بالموت" ⁽¹⁹⁾.

فالحب هو الحياة التي لا نبلغ فيها هدفاً نتمحور حوله فلا نتجاوزه، بل يبقى في حالة نشاط دائم لكشف المزيد من الإضاءات، والإبقاء على ما نحقق في تجاربنا السابقة بحيث تشكّل لدينا هذه التجارب في لحظة ما زمناً مستعاداً، يواجه تلك الجدلية للوجود. إن الفن يوجّه تجربة الحب، ويجعل علاقة التكافل بينهما تتجه من الفن إلى الحب، فيسعى الفنان في ضوء هذا التوجيه إلى رفض الإشباع في الحب حفاظاً على الفن، ونفي الوصول إلى التوازن، من أجل الغاية ذاتها. وعلى هذا الأساس، فإن هوى

العشق يصحب الفنّ ويشدّ أزره وكأنّه إيقاعه الطبيعي، ومن الجائز أن نقول: إنّ الخصب الجسدي، يرفد هنا خصب الفكر ويشجّعه ويغذّيه⁽²⁰⁾؛ لأن الغريزة الجنسية التي تعادل غرائز الحياة، ليست إلا أداة تتجسم فيها إرادة الحياة ورغبتها⁽²¹⁾، كما يجسد الفنان رغبته في الحياة الخالدة عن طريق الفن.

وربما كانت هذه الرؤيا الموحّدة بين الحب والموت، هي التي جعلت هوارس ينعت الشاعر بالجنون، حين يستجيب للأصوات التي تناديه من الداخل لطلب حتفه، فيلبي دعوتها دون مبالاة، وكأنه في لحظة من لحظات النشوة، بذر خلود (الأنثى) في الحياة بفنه ومضى خلاصاً من إعلاء توتر الذات المتواصل، فلاحته له غرائز الموت عاملة لخدمة غرائز الحياة، وحضناً دافئاً للفرار من الألم والتوتر المتصاعدين على الدوام. يقول هوارس: «فليخول للشعرَاء أن يلقوا بأيديهم إلى التهلكة، وليكن هذا حقاً من حقوقهم، فإن مَنْ ينقذ رجلاً من الموت على غير إرادته كان هذا هو القتل عينه»⁽²²⁾.

وبهذا التصوّر للفن، فإنّ الشاعر إنّ فقدّ الحبّ أو أرغم على فقدّه، يرى أنّ الحياة لا قيمة لها، وأنّ الوجود يبدو أمامه مجرد عناصر متناثرة، يصعب تجميعها في إطار متناسق مع هذا العالم الداخلي.

وسنرى في دراستنا للحب والموت عند بشار بن برد، كيف بدت الحياة في نظره، بعد أن توعّده المهدي بالموت، إنّ قال غزلاً في امرأة. وسنرى أيضاً كيف كانت نظرتة للحياة والوجود في ضوء رؤيته للحب والموت والفن، هذه الرؤية التي تلّون كثيراً من شعره بلون يعكس العلاقة الحميمة بين الحياة والموت.

هوامش المدخل العام

- 1- مشكلة الإنسان. زكريا إبراهيم. مكتبة مصر (الغزالة - مصر)، د. ت، ص 71.
- 2- التركيب اللغوي للأدب. لطفي عبد البديع. مكتبة النهضة المصرية (القاهرة)، ط 1، 1971، ص 39.
- 3- أنا والهو. سيجمند فرويد. ترجمة: محمد عثمان نجاتي، دار الشروق (بيروت)، ط 3، 1962، ص 38.
- 4- الموت والعبقريّة. عبد الرحمن بدوي. مكتبة النهضة المصرية (القاهرة) ط 2، 1962، ص 38.
- 5- الحب والحضارة. هريوت ماركوز. ترجمة: مطاع صفدي، دار الآداب (بيروت) 1970، ص 65.
- 6- مباحث الفلسفة. ترجمة: أحمد فؤاد الأهواني، مكتبة الأنجلو المصرية (القاهرة)، 1955، ص 174.
- 7- انظر: المادية. أفلاطون. ترجمة: وليم الميري، مطبعة الاعتماد (القاهرة)، ط 1، 1945، ص 76.
- 8- الشعر والحب والموت. جوزيف صايغ. مج. الأفق الجديد (القدس)، ع 23، أيلول 1962، ص 26.
- 9- انظر: مراجعات في الآداب والفنون. دار الكتاب اللبناني (بيروت)، ط 1، 1966، ص 71.
- 10- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه. اليزابيث درو. ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة (بيروت)، 1961، ص 27.
- 11- الحب والموت في شعر الشعراء العذريين في العصر الأموي، إبراهيم سنجلاوي. مكتبة عمان (عمان-الأردن)، ط 1، 1985، ص 34.

- 12- انظر: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة. مصطفى سويف. دار المعارف (القاهرة)، 1981، ص 125.
- 13- ضرورة الفن. أرنست فيشر. ترجمة: إبراهيم الكيلاني، وزارة الثقافة والإرشاد القومي (دمشق)، 1985، ص 7.
- 14- ما فوق مبدأ اللذة. ترجمة: اسحق رمزي، دار المعارف (القاهرة)، د. ت، ص 106.
- 15- الحب والغرب. دنيس دو روجمون. ترجمة: عمر شخاشيرو، وزارة الثقافة والإرشاد القومي (دمشق)، 1972، ص 398.
- 16- الحب والحضارة. هربرت ماركوز. ص 104.
- 17- الحب والغرب. روجمون. ص 64.
- 18- انظر: الموت في الفكر الغربي. جاك شورون. ترجمة: كامل يوسف حسين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (الكويت)، 1984، ص 198.
- 19- الحب والموت. إبراهيم سنجلاوي. ص 35.
- 20- انظر: مدرسة الآلهات. آتيين جلسون. ترجمة: عادل العوا. الشركة العربية (دمشق)، 1965، ص 230.
- 21- انظر: ما فوق مبدأ اللذة. سيغمند فرويد. ص 86.
- 22- فن الشعر. ترجمة: لويس عوض، الهيئة المصرية العامة (القاهرة)، 1970، ص 142.

الفصل الأول

بشار ورؤيته للوجود

الموقف الفكري العام:

تحدثنا الأخبار أن بشاراً وُلد على الرق، فقد كان أبوه مولى لامرأة المهلب بن أبي صفرة، أو كان مولى لأم الأطباء السدوسية، وقد وُلد بشار مكفوفاً فأعتقته⁽¹⁾، وأن والده كان يعمل طياناً، وأن أخويه كانا يعملان قصابين⁽²⁾. وكان بشار "ضخماً، عظيم الخلق والوجه، مجدوراً، طويلاً، جاحظ المقلتين قد تغشاهما لحم أحمر، فكان أقبح الناس عَمى، وأفظعه منظراً"⁽³⁾.

وبصياغة أخرى: إن بشاراً عانى في طفولته من الرق، وأثر هذا في نفسه تأثيراً عظيماً، كما أن فقره وقبحه قد أثرا في نفسه وتركاً ندوباً وشروخاً لأعمى. ولعل هذه الأمور مجتمعة، هي التي حفزته إلى البحث عن وسيلة مناسبة، يأخذ من خلالها مكانه في المجتمع، وقد وجد هذه الوسيلة متحققة في الشعر، وعلى الأخص في الهجاء. فكان يقول لأبيه حينما يتعرض للناس، ويشكونه إليه: "يا أبت إن هذا الذي يشكونه مني إليك قول الشعر، وإني إن الممت عليه أغنيك وسائر أهلي"⁽⁴⁾ وكان يقول أيضاً: "هجوت جريراً فأعرض عني واستصغرنني، ولو أجابني لكنت أشعر

الناس" ⁽⁵⁾. ولم يكن باعثه على الهجاء أنه يطوي أضالعه على حقد كامن يلتهب في صدره، أو أنه كان يرى في سيرة المهجّوين ما يستحق الزرابة والتشهير، أو ما يدعوّه إلى التقويم، وإنما كان رجلاً أحب أن يكون له مال وشأن ومقام، ولم يكن له من الأدوات غير الشُّعر ⁽⁶⁾. وكأنه رأى فيما وصل إليه من منزلة شعرية عظيمة فرصته لتحدي الآخرين، فولدت هذه المنزلة في نفسه اعتداداً مسرفاً، هو نوع من الاعتداد المقيت، ولعله صدى أو انعكاس لما كان يعانيه من اضطراب في نفسيته، وبسبب معاملة المجتمع له، أو لعله انتقام للذات بسبب ما لحق بها من جور واضطهاد ⁽⁷⁾.

ومع أن بشاراً يرى في الهجاء إثباتاً لوجوده في المجتمع، ورفعاً من شأن (الأنات) في الحياة، فإن الهجاء يمثل في الوقت نفسه هدماً للحياة بما يخلق حولها من نقمة الناس وسخطهم، فيظهر المجتمع كأنه يتربص بالذات رغبة في إنهاء وجودها، خلاصاً من معارضتها للقيود التي يتشبث بها هذا المجتمع. والذي يبدو أن بشاراً قد حاول الانخراط في بني عقيل، رغبة منه في تثبيت دعائم حياته بينهم ففخر بانتمائهم إليهم، وبانتمائه إلى بني عامر، ولم يكن هذا الفخر تلوناً في الولاء - كما ذهب الأصفهاني ⁽⁸⁾ - ذلك أن هاتين القبيلتين من قيس عيلان ⁽⁹⁾.

لكن محارلاته تلك، كانت تصطدم بتذكير الناس له بمولويته، وعماءه، وقبحه، فيضيق صدره ويبدو ثائراً على فكرة الولاء للعرب، وساخراً منها. يقول ⁽¹⁰⁾:

أصبحتَ مولى ذي الجلال، وبعضهم
مولى العريب فجُذِّدَ بِفَضْلِكَ وَأَفْخَرِ
مولاك أَكْثَرُ مَنْ تَمِيمُ كُلُّهَا
أهلِ الفُصَالِ وَمِنْ قُرَيْشِ المَشْعَرِ

فارجع إلى مولاك غير مدافع
سبحان مولاك الأجل الأكبر

ونجده يلجأ إلى الإعلاء من شأن الفرس، والفخر بالانتماء إليهم، مما شجّع على القول: إنه " شديد الشغب والتعصب للعجم" ⁽¹¹⁾، وشجع الرواة أيضاً على وضع سلسلة طويلة من الأسماء الأعجمية لأجداده ⁽¹²⁾. ومن ذلك الفخر قوله ⁽¹³⁾:

جدي الذي أسْمُو بِهِ
كسرى وساسان أبي
وقبصر خالي إذا
عذت يوماً نسبي

إن تذكير الناس الذات بعوامل نقصها، ينتمي إلى محاولة سلب هذه الذات فاعليتها في الحياة، وقدرتها على ممارسة تلك الفاعلية، كما يمارسها العرب الأسوياء. فهي إذن دعوة إلى الموت، وعلى الذات أن ترفع هذه الدعوة بالاندفاع إلى الحياة مستندة إلى دعائم تمكّنها من الثورة على تلك الدعوة، فيأخذ الشاعر يتغنى بمجد أصوله الفارسية، ويسبغ على ذاته ما ينفي عجزها وعدم اقتدارها على التماس العوض.

وربما ولّد فيه، الأمر ذاته، مزيداً من "التعالي والجرأة في طرح آرائه المخالفة للعرف، ونظم أشعار المجون والتهتك، والدعوة إلى ترك الولاء، وإنصاف الموالي" ⁽¹⁴⁾، وكأنه يثار لهذه الأحاسيس بالضعة من العرب، فهو كاره لهم، حاقد عليهم، محمول على مهاجمتهم، والنيل منهم ⁽¹⁵⁾، والإسراف في السخرية من تقاليدهم الاجتماعية وعقائدهم.

وقد أولى معظم النقاد والدارسين المحدثين أثر العمى أهمية كبرى في دراسة شخصية بشار وشعره؛ فראوا أن إصابته بهذه الآفة كانت مظهراً لآسسه وثورته⁽¹⁶⁾، وأن سلوكه قد حددته عقدة العمى⁽¹⁷⁾، فصار مرهف الإحساس متوتر الأعصاب، يعتقد أن كل حادث من حوادث الأيام موجه إلى آفته⁽¹⁸⁾. وראوا أن ردود فعله من هذه الناحية أيضاً، هي امتداد للتظاهر بإنكار العجز وعدم الاستسلام للضعف، والتماس العوض في القوة المعنوية وفي السخرية من المجتمع والناس، وفي محاولة الوقوف بقدم ثابتة أمام تحديات القدر ومعوقاته⁽¹⁹⁾، ومحاولة تغطيتها بحذق وكفاءة... حتى يتجاوز غمز النقد واتهامه بالقصور المنسوب إلى عجزه عن وصف المرئيات وصفاً دقيقاً ومستقصياً⁽²⁰⁾.

وقد تكون -نتيجة لهذه الآراء مجتمعة- ملامح بارزة في شخصية بشار وسلوكه، لكن ما يؤخذ على كثير منها، محاولة جعل العمى قطب الرحى الذي تدور حوله شخصية بشار إنساناً وفناناً، حتى أن أحدهم رأى أن بشاراً مبدع فنان فيما يقوله كله من شعر صادر من منطلق آفته، وهو في الوقت نفسه دون مستوى عامة الشعراء، إذا ما دس أنفه في شؤون المبصرين⁽²¹⁾.

والحقيقة، أن شعر بشار، لا يمكن أن يفهم، ما دمنا نظن أنه يعكس ظروف صاحبه العضوية. وإن معالم التفكير الرمزي تضيق من أيدينا، إذا أصررنا على أن شعره ينتج عن فقد بصره كما تصدر النتيجة عن السبب⁽²²⁾. خاصة أن الشاعر كان يعلل النفس بما غرس العمى بذاته، بحيث يصعب القول: إنه يمثل عقدة حادة بمعزل عن المؤثرات الأخرى التي أشرت إلى بعضها. يقول الشاعر:⁽²³⁾

عميتُ جَنِيناً والذكاءُ من العمى

فجئتُ عجيبَ الظنِّ للعلم معقلاً

وغازض ضياءَ العين للقلب فاغتردى

بقلب اذا ما ضيَّع الناسُ حصلاً

وشعرِ كَنُورِ الرُّوضِ لاءمتُ بيتهُ

بقولِ إذا ما أحزن الشعرُ أسهلاً

فالشاعر يقر بوجود عامل نقص في الذات (العمى)، لكن هذا العامل لا يعني موت الحياة، واستسلامها للضعف، وإنما يدفع إلى إثبات حضور الذات المتميز في الحياة. إن العمى لم يكن سوى حافز إلى انبثاق مجالات أخرى تعمق إدراكه للحياة ولفاعليتها؛ فقد زاد من حدة البصيرة الداخلية (الذكاء)، وزاد الاقتدار على الشعر. والعمى -كما يؤكد في موضع آخر- لا يشكل عاراً تحمله الذات، ما دامت تحافظ على مروءتها. يقول⁽²⁴⁾:

وعَيَّرَنِي الأعداءُ والعيبُ فيهمُ

وليس بعارٍ أن يُقالَ ضريرُ

إذا أبصر المرءُ المروءةَ والتقى

فإنَّ عمى العينين ليس يضيرُ

رأيتُ العمى أجراً وذُخراً وعصمةً

وإني إلى تلك الثلاث فقيرُ

الإحساس الذي يُذكيه "الأعداء" بتذكيره بضعفه ونقصه، يمثل حضوراً للموت الذي يزحف إلى الذات محاولاً سلب اعتدادها بالحياة، وتعطيل إقبالها على التحدي، فيجابه هذا الحضور بإبراز عوامل الحياة القوية التي يجدر أن تمتلكها الذات كالمروءة والتقى. ولكي يخفف من هجومهم على الحياة يلجأ إلى إقناعهم أن العمى أجر وذخر وعصمة.

كانت طبيعة حياة بشار تعجُّ بالتقلب والاضطراب في علاقاته مع المجتمع، وفي صلتة بالظروف السياسية في عصره. فقد شهد انتقال السلطة من أيدي الأمويين إلى العباسيين، وما تبع ذلك من تقلقل في جسم الدولة، ومن ثورات مختلفة كان يعمل العباسيون على إخمادها، مستغلين في ذلك جهود الموالى الذين كانوا يشعرون بالضعفة أثناء حكم الأمويين، وعدم المساواة مع العرب⁽²⁵⁾.

وفي ظل هذه الظروف، نجد بشاراً يُنشد قصيدة ميمية في تأييد ثورة إبراهيم بن عبد الله بن الحسن على المنصور، ويحرض فيها الناس عليه⁽²⁶⁾.
وحيثما فشلت الثورة نجد بشاراً يغيّر في القصيدة، ويوهم الناس أنه قالها في ذم أبي مسلم الخراساني.

إن قصيدته الميمية لا تعكس لنا موقفاً سياسياً بقدر ما تعكس انتهازية بشار وسوء تقديره للأمور، فقد تصور أن الثورة ناجحة لا محالة، وأن سلطان المنصور يوشك على الزوال⁽²⁷⁾. وبذلك يكون بشار "قد سار على نهج واحد في تعامله مع القوى السياسية الكبرى في عصره، فأيد القوة الغالبة، وهاجم الحزب الضعيف المغلوب، إنه مع القوي دائماً لأنه لم يخلص لمذهب سياسي معين ينحاز به إلى طرف من الأطراف المتصارعة حول الخلافة"⁽²⁸⁾.

لقد تصور بشار أن الحياة الطيبة لا تكون إلا للفاثك، وعليه أن يسير في ركب الأقوى، كي يحافظ على وجود الذات ضمن تلك الحياة؛ فقدّم نفسه إلى العباسيين داعيةً من دعائهم، داعية لا يعتنق مذهب العباسيين عقيدةً سياسية ودينية، ترى حقّ العمّ قبل أولاد العم الطامحين في وراثة الخلافة

بقدر ما كان داعية يقدم خدمة إعلامية بمقابل مادي⁽²⁹⁾. ولجأ إلى الحطّ من شأن الأمويين لتأكيد الفكرة ذاتها (السير في ركب الأقوى) فهجا أهمّ مَنْ مدح في الخلافة الأموية (مروان بن محمد)⁽³⁰⁾. ولجأ إلى تأكيد انتسابه إلى الموالي ليثبت دعائمه في ظل العباسيين⁽³¹⁾:

نَفْسِي الْفِدَاءُ لِأَهْلِ الْبَيْتِ إِنَّ لَهُمْ
عَهْدَ النَّبِيِّ وَسَمَتَ الْقَائِمِ الْهَادِي
لَمْ يَحْكُمُوا فِي مَوَالِيهِمْ وَقَدْ مَلَكُوا
حُكْمَ الْمُحَلِّ وَلَا حُكْمَ ابْنِ الْعَادِي⁽³²⁾
لَكِنْ وَلَوْنَا بِإِنْصَافٍ وَمَعْدَلَةٍ
حَتَّى هَجَدْنَا وَكُنَّا غَيْرَ هُجَادٍ

فالشاعر يضم صوته إلى الموالي، وكأنه يتحدث بلسانهم مشيداً بحُسن معاملة العباسيين الذين منحوهم الحرية، وعاملوهم بالإنصاف والعدل. وذلك على النقيض من معاملة الأمويين التي أوقعت بهم العنت، وقامت على التحكم في تصرفاتهم.

ولا شك في أن ميل بشار إلى الجدل الذي جسّده بشكل جلي ومختصر بقوله: "دُعيت أخا عقل لتبحث بالعقل"⁽³³⁾ قد وجد في المعتزلة تربة خصبة لإشباعه، غير أن بشاراً لم يلبث معهم طويلاً، إذ انقلب عليهم إثر خلاف يتعلّق بتكفير المعتزلة للخوارج، فهجا زعيمهم واصل بن عطاء، مما جعل واصلًا يصفه بالإلحاد ويطالب بقتله⁽³⁴⁾. ومهما يكن من أمر، فقد شجعت طبيعة بشار التي تنزع إلى التقلّب، والجدل، والسخرية، والحدة في المزاج، والشك، .. إلى القول: إنه يدين بدين الخوارج⁽³⁵⁾، وإنه ثنوي⁽³⁶⁾، وإنه ينتمي إلى الفرقة الكاملية⁽³⁷⁾، فتهم بالرجعة، وتكفير جميع الأمة، وتصويب

رأي إبليس في تقديم النار على الطين، ونسبت⁽³⁸⁾ إليه الأبيات الآتية⁽³⁹⁾:

الأرضُ مظلمةٌ والنَّارُ مُشرقةٌ
والنَّارُ معبودةٌ منذُ كانتِ النَّارُ
وقوله⁽⁴⁰⁾:

إبليسُ خيرٌ من أبيكُم آدمُ
فَتَنَّبَهُوا يا معشرَ الفُجَّارِ
النَّارَ عن صوره وأدم طينة
والطينُ لا يسمو سَمَوِ النَّارِ

يقول محمد زكي العشماوي: "وما نظن أن هذه الأبيات التي قالها في إبليس وآدم وفي الطين والنار، يمكن أن تشكّل مذهباً عقدياً أو فكراً دينياً مناهضاً، وإنما هي في نظرنا امتداد لموقفه المتبرّم أو الساخط، وتعبير عن موقفه الداعي إلى الرفض والتشكك والسخرية من التقاليد تارة، ومن العقائد والسلطة تارة أخرى، ثم مذهب في التحرر الأخلاقي الجنسي. ونعتقد أن هذا هو الذي ولّد المعركة ضده، وجعل رجال الحديث والفقهاء يحاربونه ويحرّضون على قتله"⁽⁴¹⁾.

ومن جراء شعور بشار بالنقص في مجتمع لا يكف عن تذكيره به، ونتيجة لضيقه بالناس وتبرمه بهم، واتصاله بأفكار المعتزلة وغيرها من الفلسفات المختلفة التي أدخلت الشكوك إلى نفسه، فقد اندفع إلى اللهو ومتطلبات الجسد، علّه يتخفف من تناقض الواقع مع تطلعات الذات، وأبقى لنفسه الحرية في اختيار الأشياء، منساقاً في وعي الذات لهذا الوجود، وهو يتخبط في ظلال الشك والحيرة. يقول أبو الفرج الأصفهاني: "كان بالبصرة ستة من أصحاب الكلام: عمرو بن عبيد، وواصل بن عطاء، وبشار الأعمى،

وصالح بن عبد القدوس، وعبد الكريم بن أبي العوجاء، ورجل من الأزد... فكانوا يجتمعون في منزل الأزدي ويختصمون عنده. فأما عمرو وواصل فصارا إلى الاعتزال. وأما عبد الكريم وصالح فصححا التوبة، وأما بشار فبقي متحيراً مخطأ..»⁽⁴²⁾.

وهو موقف في غاية الصعوبة والتعقيد، إنه موقف الإنسان حين يجد نفسه فجأة وقد تجرد من كل قيمة، ومن كل رابطة حميمة تربطه بالحياة أو الناس، إن الإنسان في هذه الحالة لا يكون أمامه إلا اختياره الذاتي المحض النابع من موقف حر يختاره، ولعل الصعوبة الحقيقية في هذا النوع من الحرية ليست في هدم كل شيء، وإنكار كل شيء والاستسلام لليأس والاستهتار؛ وإنما الصعوبة هي في قدرة الإنسان على استغلال هذه الحرية الشخصية في التغلب على هذا الوجود الأحق الميئوس منه، وانتشال النفس من هوة القنوط إلى الأمل⁽⁴³⁾. لقد كان بشار يقول في الزمن الذي يعيش فيه: " لقد عشت في زمان وأدركت أقواما لو احتفلت الدنيا ما تجملت إلا بهم، وإني لفي زمان ما أرى عاقلاً حصيماً، ولا فاتكاً طريفاً، ولا ناسكاً عفيفاً، ولا جواداً شريفاً، ولا خادماً نظيفاً، ولا جليساً ظريفاً، ولا من يساوي على الخبرة رغيفاً"⁽⁴⁴⁾. فلا يُستغرب أن يكون من أشد الناس تبرماً بالناس، كما استنتج الأصمعي من قوله: " الحمد لله الذي ذهب ببصري، فقليل له: ولم يا أبا معاذ؟ قال: لئلا أرى من أبغض"⁽⁴⁵⁾.

وهذه المواقف التشاؤمية في غاية الأهمية، إذا لم نحصرها بشرنقة العمى حسب؛ ذلك أن التشاؤم أو التبرم ليس يعني دائماً التقوقع حول البقعة السوداوية من الحياة، فالموقف الذي غلب على تصرفات الشاعر كان الإقبال على الحياة بأوسع أبوابها، للاستمتاع بما تجود به من لذات، " وفي هذا الموقف نجد المتشائمين لا يتعلّقون إلا بما يلذ، وكأنهم يقولون لأنفسهم:

طالما أن الحياة باطلة فلنستمتع بها قبل أن نمرض ونموت. فهم لا يتناولون الحياة كشيء يستحق الاحترام والتقدير، بل كشيء يستحق الامتهان والنهب، فإقبالهم على الحياة ليس إقبال المحب بل إقبال المنتقم⁽⁴⁶⁾. إن هذا الإقبال على اللذة بهذه الحدة يستنفد طاقات الإنسان، ويجعل انتقامه من الحياة بالترامي إلى اللذة انتقاماً من وجود الذات نفسها، وتراميها إلى الموت، إضافة إلى أن هذا التوجه قد خلق صراعاً مع الجماعة وسلطتها، فبدأت ممارسة الذات للحياة هي ممارسة للموت في الوقت ذاته؛ فقد كان سوار بن عبد الله ومالك بن دينار يقولان: "ما شيء أدعى لأهل هذه المدينة من أشعر هذا الأعمى"⁽⁴⁷⁾، وكان واصل بن عطاء يقول أيضاً: "إن من أخدع حبائل الشيطان وأغواها لكلمات هذا الأعمى الملحد"⁽⁴⁸⁾، لكن هذه المواقف وغيرها، لم تثنه عن المضي في رؤيته للحياة والوجود والفن، إلى أن قتله المهدي بتهمة الزندقة⁽⁴⁹⁾.

ولعل الشاعر كان يدرك أن شهوة الحياة بهذه الحدة والكثافة، ومحاولة التصدي لما يُعيق اندفاعها، ستؤدي به إلى هدم الحياة، لكنه كان يعلل اندفاعه إليها بأنه أمر فوق إرادته⁽⁵⁰⁾:

خلقت على ما في غير مُخِير
هواي، ولو خيُرتُ كنتُ المُهذَّبَا
أريدُ فلا أعطى، وأعطى ولم أرِدْ
ويَقْصُرُ عِلْمِي أن أنالَ المَغْنِيَا
وأَصْرَفُ عن قصدي وعِلْمِي ثاقِبٌ
فأَرْجِعُ ما أَعْتَبْتُ إلاَّ التَعْجِبَا
خَطَبْتُ على ظهر الزمان لعلَّه
يُسَاعِفْنِي يوماً وإنْ كانَ أنْكَبَا

لعمري لقد غالبتُ نفسي على الهوى
لتسلى، فكانت شهوة النفس أغلباً
ومن عجب الأيام أن اجتنابها
رشاد، وإنني لا أطيق التَّجَنُّباً

يكشف الشاعر عن الصراع القائم داخل الذات بين حرية (الأنَا) في
الاندفاع إلى الشهوة، وبين قيود الجماعة، والارعواء عن قيمها وتقاليدها.
وهو يدرك أن الالتزام بتلك القيود واجتناب دوائر الأيام رشاد، ولكن (الأنَا)
المتحفزة إلى التقلب والبحث المتواصل عن أسرار الحياة وشهواتها، ترفض
الكف عن ذلك التحفز، ولا تطيق تجنبه. إن الارعواء يعادل الموت لتلك
الشهوة، والترامي إليها يعادل الترامي إلى الحياة لإثبات وجوده فيها؛ وبهذا
يندفع إلى الحياة في سياق الموت الذي يلوح مندغماً مع غضب الجماعة،
ومع إتلاف الذات في اللذة.

ونلمس من الأبيات السابقة، أن الإشكالية القائمة بين (الأنَا)
والجماعة، هي إشكالية إيمان الشاعر بطبيعة الوجود، وهشاشة بقاء
الإنسان وسط الزمن الأنكب الذي يفرض عليه الرعب والخوف من جراء
تقلباته، وغموض مصير الإنسان في مستقبله؛ فيأخذ الانسياق مع تيار
شهوة النفس، والتعبير عن هذه الشهوة بالفن دفعا لهذا الرعب، وتعميقاً
لقدرية الذات على اختيار موقفها بمحض إرادتها على الرغم من تأكيد جبرية
هذا التوجه عليها.

الفن والحياة:

إذا كان الشعر وسيلة لإدراك الوجود... فإن ذلك يستتبع بالضرورة القول: ليس ثمة حد فاصل بين الوجود والشعر. أو بعبارة أخرى: الشاعر هو الذي يعبر عما هو موجود، حينما يتحد هذا الموجود عن طريق التجربة بوجود الشاعر.⁽⁵¹⁾ وكلما ازدادت قدرات الذات على تفهُم الحياة، واستيعاب مجرياتها ازدادت قابليتها على فهم الفن، وعلى فتح روافد جديدة على الساحة الشعرية. وقد قيل لبشار: "بمَ فقت أهل عمرك، وسبقت أهل عصرك، في حسن معاني الشعر، وتهذيب ألفاظه؟ فقال: لأنني لم أقبل كل ما تورده علي قريحتي، وينا جيني به طبعي، ويبعثه فكري، ونظرت إلى مغارس الفطن، ومعادن الحقائق، ولطائف التشبيهات، فسرت إليها بفهم جيد، وغريزة قوية، فأحكمت سبرها، وانتقيت حرها، وكشفت عن حقائقها، واحترزت من متكلفها، ولا والله ما ملك قيادي قطّ الإعجاب بشيء مما آتي به"⁽⁵²⁾. لقد فطن بشار في قوله السابق إلى حقيقة هامة تتصل بفهمه للشعر في تلك المرحلة «فليس كافياً للشاعر أن يصدر عن طبع، فالطبع وحده لا يتضمن قيمة فنية، وليس التعبير الشعري هو هدفه بل كيفية التعبير، أي قدرة الشاعر على أن يطرح من خلال شعره فناً جديداً، ودنيا من الإبداع مختلفة عن دنيا غيره، فالشعر ليس عاطفة تجيش بها النفس، بل هو إخضاع التجربة العاطفية للفن وللشكل الجمالي القادر على تحقيق الأصالة الفنية، ومن هنا كان الشعر عند بشار هو البحث المستمر عما هو جديد»⁽⁵³⁾.

ولعل "إحساس الفنان بعدم الرضى عن نتاجاته الفنية يتأتى له نتيجة شعوره بالخوف من أن ما تمّ له إنتاجه لا يضمن له الخلود، ومن ثم فإنه يُقبل على إنتاج فني جديد علّه يضمن له الخلود المنشود"⁽⁵⁴⁾. وفي ضوء

هذه الفكرة يمكن فهم قول بشار: "ولا والله ما ملك قيادي قط الإعجاب بشيء مما آتي به". فالفن كالحياة تماماً، لا نتوقف فيها عند هدف نبغ، بل إن سر خصوصيتها هو قدرة الفنان على إبقاء ذاته ظامئة حتى تصل إلى اكتمال نمو الحياة (الموت)، حيث يتابع الفن عندئذ امتداد وجود هذه الذات.

لقد نشأ بشار مع الفن، إذ قال الشعر "ولم يبلغ عشر سنين، ثم بلغ الحلم وهو مخشي معرفة لسانه" ⁽⁵⁵⁾ في مجتمع كان يحسب للشعر حساباً كبيراً، ويخاف الشعراء وهجاءهم المقذع. وفي هذه النشأة امتزج الفن بوجود الذات؛ لأنه نما نموها، وواكب مسيرة حياتها، فتفهمته كما تفهم الحياة، واستغرقت في شهوة حبه كما تستغرق في شهوات الحياة؛ فبدأ كثير من شعره عند القراءة الأولى مليئاً بالتفاوت المدهش والمفارقات، وهي "ليست مفارقات مقصودة ومدروسة لفنان نظم الشعر على هون، هادئ النفس، بل مؤثرات مزاج حاد غير منتظم" ⁽⁵⁶⁾. وكان الشعر صورة عن تقلب الشاعر وحدة مزاجه، واضطرابه. وهي الصورة التي وجدناها في طبيعة حياته جلية، إذ كانت غزارة إنتاجه إفرازا طبيعياً لنشوء الفن منذ الطفولة متوحداً مع الحياة. فقد قال بعضهم: "إن أكثر الناس شعراً في الجاهلية والإسلام ثلاثة: بشار وأبو العتاهية والسيد الحميري فإنه لا يعلم أن أحداً قدر على تحصيل شعر أحد منهم أجمع" ⁽⁵⁷⁾، وأشار ابن النديم إلى أن شعر بشار لم يجتمع لأحد، ولا احتوى عليه ديوان ⁽⁵⁸⁾، ونجد بشاراً نفسه يقول: "أنا أشعر الناس؛ لأن لي اثني عشر ألف قصيدة، فلو اختير من كل قصيدة بيت لاستندر، ومن ندرت له اثنا عشر ألف بيت فهو أشعر الناس" ⁽⁵⁹⁾.

ومن أجل هذا التوحد، وهذه المواكبة لحياة الذات، أصبح الفن حياة بشار التي لا يقبل أن يشاركه فيها أحد، والتي يحقق فيها ذاته وفق رؤيته للحياة، فرفض أن يكون له شيطان شعر، كما كان يفعل بعض الشعراء قبله،

وأصر أن يكون متفرداً: (60)

دعاني شِقْناق إلى خلف بكرة
فقلتُ أتركُكُنِّي فالتفردُ أحمدُ

فالفن عنده يحتاج إلى حرّيته هو فنّاناً، يرى فيه حياته المتدفقة كتيار الحياة الذي لا يُقيد؛ وهو بهذا ليس حالة اقتدار يستدعيها الشاعر، بل هو الحياة في حضورها الدائم، المتمكّن في الذات.

وتصدى بشار لكل مَنْ حاول النيل من فنه، أو الوصول إلى مملكته الشعرية؛ لأن هذا يمثل تهديداً لحياة (الأنّا) ذاتها، ورغبتها في الخلود المنشود. فقد هجا سيبويه الذي عاب عليه بعض الاستخدامات اللغوية (61)، وتشدد في موقفه من سلّم الخاسر الذي نسج بيته:

مَنْ راقبَ الناسَ ماتَ غمّاً
وفازَ باللذةِ الجسور

على منوال بيت بشار:

مَنْ راقبَ الناسَ لم يظفرْ بحاجته
وفازَ بالطيباتِ الفاتكُ اللهج

فقال بشار له: "أفتأخذ معاني التي عنيت بها، وتعبت في استنباطها، فتكسوها ألفاظاً أخفّ من ألفاظي حتى يُروى ما تقول، ويذهب شعري! لا أرضى عنك أبداً" (62). إن الذي يعني الشاعر في هذه المسألة هو الخلود الشعري، وكيفية ضمان بقاء الشعر، وليس الأمر مجرد موقف شخصي من شاعر أو لغوي.

وربما كان هجاؤه للأعرابي في مجلس مجزأة بن ثور السدوسي⁽⁶³⁾، وهجاؤه لخلف بن أبي عمر⁽⁶⁴⁾، نابعين من الدفاع عن حياة الفن، أو عن حياة (الأنثى) وإثبات اقتدارها على الشعر، كما أثبت اقتداره على مواجهة الحياة بتحد، وتأكيد أنه كونه مولى لا ينتقص من ذلك الاقتدار؛ فالأعرابي يقول: "ما للموالي وللشعر" وخلف يذكره بأنه مولى إثر خلاف بينهما في قوله "إن ذلك النجاح في التبكير". هذه المواقف تمثل محاولة لسلب الذات دعامة اعتدادها بذاتها، ومحاولة لتقويض تنامي إحساسها بالتفوق والتحدي، مما يدفعها إلى العدوانية (الهجاء) لسلب هؤلاء مظاهر الفضيلة والفخر.

وقد كان على بشار -كي يبلغ المكانة التي قال فيها أحدهم: "عهدي بالبصرة وليس فيها غزل، ولا غزلة إلا ويروي من شعر بشار، ولا نائحة ولا مغنية إلا تتكسب به، ولا ذو شرف إلا وهو يهابه، ويخاف معرة لسانه"⁽⁶⁵⁾ أن يتمادى في مواقفه تجاه الناس، وأن يتعمق فهم العملية الإبداعية، حتى يكون قادراً على الوصول إلى قلوب الناس، وإلى إعجاب نقاد عصره. وكان عليه أيضاً، أن يجد على الساحة الشعرية شاعراً يجابه التحدي بمثله، فيتناقل الناس شعرهما، كما كانت تتناقل نقائض جرير والفرزدق، وهي تلك الرغبة التي ألحّت عليه للتعرض لجرير، وهو في حداثة سنه، لكنه فشل في ذلك وكان يقول: "هجوت جريراً فأعرض عني، واستصغرنى، ولو أجابني لكنت أشعر الناس"⁽⁶⁶⁾. لقد وجد بشار في حماد عجرد خصماً له، وتصور "أن الشهرة التي حازها شعراء النقائض، وإعجاب الناس بشعرهم، جاءهم من بعض الفحش الذي سجلوه في قصائدهم، فبالغ بشار، وكان مستعداً نفسياً لهذه المبالغة بسبب.. رغبته في تحدي الناس والمجتمع ورفضه لقيمه وأخلاقه"⁽⁶⁷⁾. وهكذا، نجد بشاراً ينهج نهجاً في تكثير المعاني في الهجاء⁽⁶⁸⁾، ونجد رجلاً "من أهل البصرة يدخل بين حماد

وبشار على اتفاق منهما ورضى بأن ينقل إلى كل واحد منهما وعنه الشعر" ⁽⁶⁹⁾ مما يؤكد لنا أن بشاراً لا يبتغي من إحياء تلك النقائض سوى أن يبلغ أوجاً كبيراً في الشعر والشهرة. وفي حقيقة الأمر، أخطأ بشار في انتقاء حماد مجرد من بين الشعراء لتمثيل هذا الدور، وهو المتهم في دينه، الذي سعى إلى توريط بشار معه، في إشاعة اتهامه بالثنوية بين الناس ⁽⁷⁰⁾، وما كان ينبغي له - كما يقول الجاحظ - أن " يناظر حمادا من جهة الشعر، وما يتعلق بالشعر؛ لأن حماداً في الحضيض، وبشاراً مع العيوق، وليس في الأرض مولد قروي يُعد شعره في المحدث إلا وبشار أشعر منه ⁽⁷¹⁾ ".

فالشاعر تصور أن هجاء لحماة هو إعلاء من شأن الذات ومن شأن الفن، كما أعلت النقائض من شأن جرير والفرزدق. فارتفاع منزلة الفن يعني ارتفاع منزلة الحياة، وتصعيد حدة الشعور بوجود الذات وتفوقها، لكن هذا التصعيد كان يعني في الوقت ذاته هدماً للحياة بما يخلق من صراع مع رجال الدين والسلطة؛ وذلك بسبب تصوير العلاقات المكشوفة في الشعر، ونتيجة لاتصاله بحماة مجرد الذي كان " خليعاً ماجناً متهماً في دينه مرمياً بالزندقة ⁽⁷²⁾ ".

لقد أصبح لتمكّن الفن من ذات بشار أثر واضح في سلوكه، وشكه وتناقضه، واستهتاره، فأبقى لنفسه الحرية في الحياة، وأعلى من شأن الفن لكونه معادلاً لحياة (الأناس). فحين سمع جارية تغني أبياتاً من شعره قال " هذا والله... أحسن من سورة الحشر ⁽⁷³⁾ ". وفي موقف آخر مماثل، نجده يقول: " هذا والله أحسن من قُلْج يوم القيامة ⁽⁷⁴⁾ ".

كان على سلطة الجماعة ممثلة بالخليفة المهدي أن تحدّ من اندفاع (الأناس) بهذه السبيل، وأن تكبت جماح هذه الشهوة وهذا التحدي الذي يبدو

جلياً في شعره، فحين سمعه المهدي يقول:

لا يؤيسنك مــــن مْخْبَآةٍ
قول تغلظه وإن جـــــرحا
عسر النساء إلى مياسرة
والصعبُ يمكن بعدما جمحا

قال له: "أتحض الناس على الفجور وتقذف المحصنات المخبات! والله لئن قلت بعد هذا بيتاً واحداً في نسيب لآتين على روحك⁽⁷⁵⁾". ومن الواضح أن المهدي ينهاه عن النسيب، وليس عن الشعر بشكل عام، وأن النهي لم يوجّه إلى سلوكه تجاه المرأة، بل إلى شعره في المرأة. وما دام الفن بصورته المتكاملة يمثل وجود الشاعر، فإن على (الأنثى) أن تزيل هذا الكبت عن وجودها بالنزوع إلى الذاكرة لاسترداد الماضي. يشكّل هذا النزوع رفضاً رمزياً للفناء الذي يهدد شهوة الحياة (إيروس)، تلك الشهوة المندغمة بشغف الفن. وفي الوقت ذاته، فإن استرداد الماضي يختلط بحاجة الذات لاسترداد حريتها وإشراق حياتها في ظل الشباب واللذة غير المقيدة. يقول هيربرت ماركوز: "وابتداء من أسطورة (أورافيه) إلى رواية (بروست) ارتبطت السعادة والحرية بفكرة الانتصار ثانية على الزمن: أي الزمن المسترد، فالذاكرة تنزع من النسيان الزمن الضائع الذي كان زمن الارتواء والتسكين وإن إيروس المتغلغل داخل الشعور، إنما تحرضه الذكرى ويقاوم معها نظام التنازل، إنه يستخدم الذاكرة في سعيه للانتصار على الزمن في عالم يسيطر عليه الزمن، ولكن ما دام الزمن يحتفظ بسلطانه على إيروس، فإن السعادة إنما تنتمي إلى الماضي في جوهرها... وإن الزمن ليفقد سلطانه عندما تسترد الماضي ثانية. وبالرغم من ذلك فإن هزيمة الزمن هذه، إنْ هي إلا هزيمة فنية زائفة، فليست الذكرى سلاماً واقعياً ما دامت لا

تترجم بفعل تاريخي، حينئذ يغدو الصراع ضد الزمن مرحلة حاسمة في الصراع ضد التسلط⁽⁷⁶⁾."

ولعل ما يقوله ماركوز يمكن أن ينطبق على بشار؛ فقد وجد في الماضي، زمن الحرية واللذة، حياة يستردها وسط الكبت (الحاضر) الذي يذكره بالموت، واستطاع أن يجد حيلة ينفذ من خلالها إلى الاحتفاظ بذكر شهواته في المرأة؛ فيذكر ما يمكن فعله دون نهى الخليفة. وقد أطلق عمر فروخ على هذه الحيلة اسم «الغزل المورى»⁽⁷⁷⁾. ومن هذا الغزل قوله⁽⁷⁸⁾:

ولولا أمير المؤمنين محمدٌ
لَقَبَلْتُ فاهَا أو جعلتُ بها فطري
لَعَمري لقد أوقرتُ نفسي خطيئةً
فما أنا بالمزدادِ وقرأ على وقر

فوجود أمير المؤمنين هو الذي يحول دون إرواء شهوته من المحبوبة. وعلى الرغم من أن هذه الحيلولة يمكن أن تُرد إلى وقار الذات، فإنها لا تمثل للشاعر أي نوع من الوقار؛ لأن النهي يمثل كبت الحياة، والانضواء تحت قيود المجتمع وتقاليده التي تطالب بالحد من اندفاع (الأنَا).

ويمكن القول: إن استرداد الماضي والغزل المورى، لم يحلًا للشاعر مشكلته إزاء الكبت، ذلك أنهما لم يُترجما على صعيد الواقع، أو في ظل حرية الذات في التعبير الفني، فيبدو الشاعر بهذا راضخاً لسلطة الموت المعادلة لسلطة الخليفة. وقد استطاع أن يكشف عن أزمته الداخلية بعمق، حين جعل الدعوة إلى ممارسة الحياة على لسان المحبوبة التي يمكن أن ترمز إلى الحياة في ظل الحرية، حيث تدعوه إليها وتزين له شهوتها، لكن (الأنَا)

تخاف الموت الذي تفرضه سلطة الجماعة، فتحاول مرغمة رفض
دعوتها⁽⁷⁹⁾:

- 1- وكعابٍ من آل "سعد بن بكر"
رَعَمْتُني جفونُها في المغيبِ
- 2- وتقولُ: اتَّقِيتَ فينا أناساً
لم أكن اتَّقِيهم في العُرُوبِ
- 3- لا وَمَنْ سَبَحَ الحَجِيجُ له ما
كان ظَنِّي اتِّقاءَ عينِ الرقيبِ
- 4- غيرَ أن الإمام أمسكني عند
ك فقولِي فـي ذنبه لا ذنوبي
- 5- إنَّ قلبي مثلُ الجناحِ إلى من
بات يدعو وأنتَ غيرُ مُجيبِ
- 6- لو يطيرُ الفتى لَطَرْتُ من الشو
ق مُنيباً إلى الحبيبِ المنيبِ
- 7- لو ألاقني مَنْ يحملُ الشوقَ عني
رُحْتُ بين الصُّبا وبين الجنوبِ
- 8- فبكيتُ بكيةَ الحزين وقالَتُ:
كلُّ عيشٍ مُودَّعٍ عن قريبِ
- 9- كنتُ -نفسي الفدا- فَبِنتُ فقيداً
أرْعَ وُدِّي -نَعَمْتُ- غيرَ مُريبِ
- 10- لو سألتُ العُلامَ عني لقالوا:
تُبُّ إلى الله مَنْ جفأ الحبيبِ

١- غلبتُ نفسي عليك وإن كنتُ

ت مساكاً في ظلِّ ملكٍ قشيبٍ⁽⁸⁰⁾

١2- كيف أرجو يوماً كيومي على الر

سُ وأيامنا بحقِّفِ الكُثيبِ

١3- إذ نسوقُ المُننى ونغتبِقُ الرا

حَ ويأتي الهوى على تغيبِ⁽⁸¹⁾

١4- قد رانا مثل اليدين تلقى

هذه هذه بوْدٌ وطيبِ

١5- تتعاطى جيداً وتلمسُ حقاً

حين نخلو نراها ما غير حُوبِ

١6- فانقضى ذلك الزمانُ وأبقى

زمناً راعناً بأمرٍ عجيبِ

١7- فعليك السلام خيمت في الملك

وغودرتُ كالصواب الغريبِ

الحوار الذي يقيمه الشاعر مع سُعدى أقرب إلى حوار النفس مع ذاتها، وهو حوار يجسد فيه الشاعر مشاعره التي تضجُّ بالألم نتيجة لنهي المهدي له عن الغزل. إن شهوة الحياة التي تواكب شهوة الفن، تدعوه إلى ممارسة الحياة بتدفقها وسيلانها، لكن أمر المهدي يقف حائلاً دون هذه الممارسة، ويجعل العيش انتظاراً للموت، كما نلمس من قولها: " كلَّ عيش مودَّع عن قريب " .

ولكي تتسامى الذات عن حضور الموت في واقعها المكبوت، فإنها تلجأ إلى استرداد زمن اللذة والحرية (الماضي)، لكن هذا الاسترداد سرعان ما تتلاشى فعاليته، لكونه لا يُترجم في الحاضر، بعد أن انقلب ذلك الزمان (الماضي) وأبقى زمناً راهناً (الحاضر) يكتم على المرء أنفاسه.

الموت النهائي لحياة الذات وفقاً لهذه الرؤية، قد يصبح راحة تتوق إليها النفس، للخلاص من كدحها في الحياة، ومن الموت الذي يُحايث حياتها في كل لحظة⁽⁸²⁾ .

1- نهاني الخليفة عن ذكرها

وكنْتُ بما سرُّه أكرهُ

2- فأعرضتُ عن حاجتي عندها

وللوتُ من تركها أروحُ

3- على أن في النفس من حبها

أحاديث ليس لها مطرحُ

فالخليفة المهدي، وجد في كفُّ بشار عن ذكر المرأة الفاحش في شعره راحةً من الضجة التي أثارها حول شعره رجال الدين خاصة. ويرى الشاعر أن في راحة الخليفة معاناة للذات؛ فتجد (الأنَا) في اندفاعها للموت لذة وحيوية " فأَي خير بقي في الحياة، وأي مطلب للشاعر الصادق الذي يُحجز عن متنفس روحه وملاك وجدانه "⁽⁸³⁾، فيدفن الهوى حياً⁽⁸⁴⁾ . ويأتي قوله في البيت الثالث معرباً عن حاجته الماسة إلى تفريغ ما بداخله من قول مكبوت للمحبوبة، وكأن النفس مكبلة من الداخل، ولا تستطيع امتلاك حرّيتها بسبب نهْي الخليفة. فلا غرابة إذن، أن يصبح النهي المتكرر " طعنة عن رأس أخرى كانت على أربه "⁽⁸⁵⁾، حيث ألغت هذه الطعنات قدرات العقل على استيعاب مجريات الحياة، وأضعفت قدراتها على التكيف مع نفسها.

وقد زاد من حدة مأساة الشاعر، وإحساسه بضرورة الثورة على الكبت، امتناع وزير المهدي (يعقوب بن داود) عن منحه العطاء، مقابل مدحه

إياه؛ مما دفعه إلى هجائه، بقوله⁽⁸⁶⁾:

بني أميَّة هُبُّوا طال نومكم
إنَّ الخليفة يعقوب بن داود
ضاعت خلافتكم يا قوم فالتمسوا
خليفة الله بين السُّزْق والعُود

إنَّ رغبة التحدِّي المدفوعة بقوة التعويض النفسي، وتبرمه بالناس
وسخطه عليهم، واندفاعه إلى الحياة والفن بحدة وكثافة، كانت حوافز كافية
للمضي في هذه الطريق الشائكة، والإغضاء عن رفض المجتمع وعن رفض
السلطة، إلى أن لقي حتفه، وكأنه كان يصدر عن قوله⁽⁸⁷⁾:

بات يُفَنِّي والموتُ يطلبُ
والمرءُ يلهُو وحينئذٍ كُتِبُ

إنَّ الغناء يمكن أن يعادل المضي في شهوة الحياة، وتجسيد هذا
المضي في الفن، وإنَّ الموت يمكن أن يعادل تربُّص الجماعة وسلطانها
لإهلاك الذات والخلاص من وجودها. وفي هذا السياق تبدو ممارسة الشاعر
للحياة ممارسة للموت، ذلك أنَّ فعل الغناء يتم في ظل الموت، و (الأنَا) تندفع
إلى الحياة التي يلوح فيها الموت في كل لحظة عن كثب.

وربما يُفسر هذا كله، مقابلة الشاعر للموت بسخرية مريرة، بعد أن
حرمه المهدي من الغزل، واتهم بالزندقة بعد هجائه يعقوب بن داود، وبعد
نسبة أبيات إليه في هجاء المهدي نفسه⁽⁸⁸⁾، فبدأ كأنه يسخر من الموت كما
كان يسخر من الحياة والأحياء، ويجد في الموت راحة للأنَا من معاناتها

المتواصلة، خاصةً بعد أن بذر في جوف الحياة خصوبة خالدة لوجود (الأنثى) هي الفن. فكان إذا أوجعه الضرب بالسوط يقول: حس-وهي كلمة تقولها العرب للشيء إذا أوجع- فقال له بعضهم: انظر إلى زندقته يا أمير المؤمنين، يقول حس، ولا يقول باسم الله، فقال: ويلك! أطعام هو فأسمي الله عليه! فقال له الآخر: أفلا قلت الحمد لله! فقال "أو نعمة هي حتى أحمد الله عليها! فلما ضربه سبعين سوطاً بان الموت فيه، فألقي في سفينة حتى مات..."⁽⁸⁹⁾. يقول محمد زكي العشماوي: "لقد أحس بشار أن يعقوب يحاصره، وفي الحصار تطويق وقمع، وهذا يتنافى مع طبيعة بشار المتمردة التي تأبى الحصار، وتتمرد على القمع، وترى فيهما موتاً قبل الموت الطبيعي. ولكي يشعر أنه ما يزال حياً، فقد كان لا بد أن يثور. ونفس بشار تقابل الكبح بالجموح وكلما كان كبحها قوياً... كان جموحها أقوى. ومن هنا كان تحدي بشار للسلطة وثورته على المهدي وويژه، فقد كان يشعر أنه بثورته هذه يربح الحياة نفسها حتى حين يموت متمرداً، ففي الموت على هذا النحو حركة وحياة"⁽⁹⁰⁾.

هوامش الفصل الأول

- 1- انظر: الأغاني. مؤسسة جمال للطباعة والنشر (بيروت)، د. ت، 136/3.
- 2- المصدر السابق 207/3-208.
- 3- المصدر السابق 141/3.
- 4- المصدر السابق 208/3.
- 5- المصدر السابق 143/3.
- 6- بشار بن برد. إبراهيم المازني. مطبعة عيسى البابي الحلبي (القاهرة)، 1944، ص 107.
- 7- الصورة في شعر بشار بن برد. عبد الفتاح نافع. دار الفكر (عمان)، ط 1، 1983، ص 20-21.
- 8- انظر: الأغاني 139/3.
- 9- انظر في جمهرة نسب قيس بن عيلان (بنو كعب بن ربيعة بن عامر) كتاب: جمهرة النسب، لأبي المنذر هشام بن السائب الكلبي، رواية السكري عن ابن حبيب، تحقيق: ناجي حسن. عالم الكتب، مكتبة النهضة العربية (بيروت)، ط 1، د. ت، 332/2.
- 10- ديوان بشار بن برد. جمع وتحقيق وشرح محمد الطاهر بن عاشور. الشركة التونسية للتوزيع (تونس)، والشركة الوطنية (الجزائر)، 1976، 76-75/4.
- 11- الأغاني 129/3.
- 12- انظر: الديوان 135/3.
- 13- 389/1.
- 14- بشار بن برد بين القدماء والمحدثين. محمود سالم محمد. رسالة ماجستير (مخطوطة)، جامعة دمشق (دمشق)، 1983، ص 81.

- 15- انظر: بشار بن برد. طه الحاجري. دار المعارف (القاهرة)، ط 3، 1971، ص 35.
- 16- في الميزان الجديد. محمد مندور. دار نهضة مصر (القاهرة)، 1973، ص 143.
- 17- تاريخ الشعر في العصر العباسي. يوسف خليف. دار الثقافة (القاهرة)، 1981، ص 41.
- 18- بشار بن برد. جورج غريب. دار الثقافة (بيروت)، د. ت، ص 49.
- 19- موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي. محمد زكي العشماوي. دار النهضة العربية (بيروت)، 1981، ص 11.
- 20- بشار بن برد مجددا. حميد مخلف الهيتي. مج. آداب المستنصرية (بغداد)، ع 2، 1977، ص 70.
- 21- انظر: رحلة الشعر من الأموية إلى العباسية. مصطفى الشكعة. دار النهضة العربية (بيروت)، 1971، ص 479.
- 22- انظر: مصطفى ناصف. دراسة الأدب العربي. دار الاندلس (بيروت)، ط 2، 1981، ص 167-172.
- 23- الديوان 158/4.
- 24- 65/4.
- 25- انظر معاملة الأمويين للموالي في العقد الفريد. تحقيق: أحمد أمين، وأحمد الزين وإبراهيم الأبياري، مطبعة لجنة التأليف والترجمة (القاهرة)، 1952، 417-412/3.
- 26- انظر: الأغاني 156/3.
- 27- انظر: صورة بشار بن برد في كتاب الأغاني. محسن غياض. مج. المجمع العلمي العراقي (بغداد)، م 20، 1970، ص 196.
- 28- بشار بن برد بين القدماء والمحدثين. محمود سالم محمد. ص 44.

- 29- انظر: بشار بن برد. سيد حنفي حسنين. دار الثقافة (القاهرة)، 1978، ص 142.
- 30- انظر: الديوان 46-32/3، 175/4.
- 31- 209/2.
- 32- الظاهر أنه أراد بالمحل: عبد الملك بن مروان، لأنه قاتل عبد الله بن الزبير في حرم مكة. انظر: هامش الديوان.
- 33- 164/4.
- 34- انظر: البيان والتبيين. الجاحظ. تحقيق: عبد السلام هارون، مؤسسة الخانجي (القاهرة)، ط 3، 1948، 16/1. والكامل في اللغة والأدب. المبرد. مكتبة المعارف (بيروت) د. ت، 145-143/2. والأغاني 145/3، 182/3.
- 35- انظر: طبقات الشعراء. ابن المعتز. تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف (القاهرة)، د. ت، ص 21.
- 36- انظر أمالي المرتضى. الشريف المرتضى. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الكتاب العربي (بيروت)، ط 2، 1967، 138/1.
- 37- انظر: الفرق بين الفرق. عبد القاهر البغدادي. دار الآفاق الجديدة (بيروت)، ط 4، 1980، ص 42.
- 38- راجع شك الطاهر بن عاشور في صحة نسبة الأبيات إليه، وترجيحه أن تكون من وضع أعدائه. مقدمة الديوان 36/1، وتعليقه في هامش الديوان 92/4.
- 39- البيان والتبيين 16/1.
- 40- انظر: المعري. رسالة الغفران. تحقيق عائشة عبد الرحمن، دار المعارف (القاهرة)، 1963، ص 310.
- 41- موقف الشعر من الفن والحياة، ص 134.
- 42- الأغاني، 147-146/3.

- 43- موقف الشعر من الفن والحياة. محمد زكي العشماوي. ص 115-117.
- 44- البصائر والذخائر. أبو حيان التوحيدي. مكتبة أطلس ومطبعة الإنشاء (دمشق)، 1964، 322/2.
- 45- الأغاني 141/3.
- 46- يوسف ميخائيل أسعد. التفاؤل والتشاؤم. دار نهضة مصر (القاهرة)، د. ت، ص 67.
- 47- الأغاني 182/3.
- 48- المصدر نفسه.
- 49- راجع دوافع اتهامه بالزندقة: مَنْ قتل بشار بن برد. محيي الدين صبحي. مج. الموقف الأدبي (دمشق)، ع 6665، أيلول-تشرين الأول، 1976. وراجع الأدلة التي اعتمدها فاروق عمر في نفي تهمة الزندقة عن بشار: حول زندقة بشار. مج. المورد (بغداد)، ع 5، 1976.
- 50- ديوان شعر بشار بن برد. جمعه وحققه السيد بدر الدين العلوي. دار الثقافة (بيروت)، 1983، ص 25-24.
- 51- انظر: الحياة والشاعر. ستيفن سبندر، ترجمة: مصطفى بدوي، مراجعة: سهير القلماوي، مكتبة الأنجلو المصرية (القاهرة)، د.ت، ص 67-68.
- 52- زهر الآداب وثمر الألباب. الحصري القيرواني. تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل (بيروت)، ط 1972، 151/1.
- 53- المرجع السابق. محمد زكي العشماوي. ص 102.
- 54- سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب. يوسف ميخائيل أسعد. الهيئة العامة للكتاب (القاهرة)، 1986، ص 43.
- 55- الأغاني 143/3.
- 56- الغزل عند العرب. فادية. ترجمة: إبراهيم الكيلاني، وزارة الثقافة والإرشاد القومي (دمشق)، 1985، 325/1.

- 57- الأغاني 229/7.
- 58- انظر: الفهرست. تحقيق: رضا تجدد، طهران، 1971، ص 181.
- 59- زهر الآداب وثمر الألباب 472/2.
- 60- انظر: الحيوان. الجاحظ. تحقيق: عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي (بيروت) ط 3، 1969، 228/6. وانظر: ثمار القلوب. الثعالبي. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار نهضة مصر (القاهرة)، 1965، ص 71.
- 61- انظر: الأغاني 210/3، ورسالة الغفران، ص 431-430.
- 62- الأغاني 200-199/3.
- 63- انظر: المصدر السابق 167-166/3.
- 64- انظر: المصدر السابق 190/3.
- 65- المصدر السابق 149/3.
- 66- المصدر السابق 145/3.
- 67- بشار بن برد. سيد حنفي حسنين. ص 178.
- 68- انظر: الأغاني 345/14.
- 69- المصدر السابق 326/14.
- 70- انظر: المصدر السابق 325/14.
- 71- الحيوان 454-453/4.
- 72- الأغاني 321/14.
- 73- المصدر السابق 211/3.
- 74- المصدر السابق 215/3.
- 75- انظر: المصدر السابق 241/3.
- 76- الحب والحضارة. ص 278.
- 77- انظر: بشار بن برد وفاتحة العصر العباسي. دار لبنان (بيروت) 1986، ص 127-126.

- 78- الديوان 251/3.
- 79- 225-224/1.
- 80- في ظل ملك قشيب: أي في جوار المهدي.
- 81- نخبق الراح: نشربها في العشي.
- 82- 81/2.
- 83- شخصية بشار. محمد النويهي. دار الفكر (بيروت) د. ت، ص 253.
- 84- انظر: الديوان 249/3.
- 85- 185/1.
- 86- انظر: الأغاني 243/3.
- 87- الديوان 265/1.
- 88- انظر: الأغاني 247-243/3.
- 89- المصدر السابق 244/3.
- 90- موقف الشعر من الفن والحياة، ص 149.

الفصل الثاني

الزمان جوهر فكرة الحب والموت

-1-

أولاً: قوة الزمان وأشكالها

الدهر:

يُعد الزمن من الألفاظ المعادلة للدهر⁽¹⁾، ويأتي وعينا له كجزء " من الخلفية الغامضة للخبرة، أو كما يدخل الزمن في نسيج الحياة الإنسانية. والبحث عن معناه ... لا يحصل إلا ضمن نطاق عالم الخبرة هذا، أو ضمن نطاق حياة إنسانية تعتبر حصيلة هذه الخبرات⁽²⁾ ". وقد يبدو للذات أن سير حياتها في إطار سلبي، هو من مسؤولية الدهر؛ نتيجة ازدياد خبراتها بأن التدمير لا يقوى على فعله سوى قوة غامضة، حاضرة في الوجود كحضور الحياة، تلك هي قوة الدهر أو الزمن. يقول الشاعر⁽³⁾:

ديارُ الحَيِّ بالركُح اليماني

خَرَابٌ والديارُ إلى خرابٍ⁽⁴⁾

رَجَعْنَ صِباةً وبعثن شوقاً

على مُتَحَلِّبِ الشَّائِنين صَابٍ⁽⁵⁾

وما يبقى على زَمَنِ مُغِيرِ

عَدا حَداثَةُ عَدُوِّ الذُّبابِ

ودهر المرء مُنقلبٌ عليه
فنبونا والنعيمُ إلى انقلابٍ
وكل أخٍ سيذهب عن أخيه
وباقِي ما تُحبُّ إلى ذهابٍ

فالدهر هو المسؤول عن تخريب الديار، وهو الذي يقلب حياة الذات، ولا يدع لها نعيماً، ويفرق الأخ عن أخيه، ويجعل "باقي ما تحب إلى ذهاب". الشاعر يُثير من تجربته في الحاضر خبراته السابقة في تدمير الدهر للحياة، وينقل المستقبل إلى الحاضر ليجعله متلاقياً مع استمرارية فاعلية الدهر، برؤية لا تفصم المستقبل عن الماضي والحاضر. تبدو صورة الزمن متواشجة مع صورة الدهر؛ فالزمن "مغير" لا يؤتمن جانبه، يعدو عدو الذئاب، والدهر "منقلب"، وهما يتسمان بشمولية التدمير والتغيير في الحياة.

لقد ساهمت تجربة الحب -كما نلمح في البيت الثاني- في تصعيد الإحساس الذي تثيره صورة الطلل بضراوة "فكلما اشتد إحساس الإنسان بالزمن اشتد إحساسه بالموت، وتجربة الحب تجربة تعيش بلا شك في إطار زمني، يشكّل الزمان عنصراً أساسياً فيها. ولأنّ تجربة العشق تتصف بالتغيير والمفاجآت والأحداث والحركة، فالحب حركة ديناميكية مستمرة. ولهذا فإنّ إحساس العشاق بالتغيير والضرورة يكون أبلغ من إحساس الإنسان العادي"⁽⁶⁾.

تتجه استجابة الشاعر أمام فاعلية الدهر إلى الرضوخ والاستسلام لفعله، ذلك أن الإنسان موجود زمني "وكل امرئ منته إلى أمد"⁽⁷⁾، ولا يستطيع الهروب من تسليط الزمن الفناء على البشر، كما لم يستطع أيّ

إنسان أن ينفلت من هذا الفعل⁽⁸⁾:

ديني لدهرٍ أصمٍّ مُندلثٍ
يهربُ مَنْ ريبه ولا هَرَبٌ⁽⁹⁾
أودى بأهل الغدير فانقرضوا
لم يبقَ منهم رأسٌ ولا ذَنَبٌ

والدهر كالموت في رحلة دائمة، لا يكف عن الفتك بالإنسان، ولذلك أصبح لزاماً على الإنسان أن يُعطّل اندفاعه إلى مباهاج الدنيا، وينظر إلى الدهر الذي يتوعدّه بالفناء⁽¹⁰⁾:

ما أراك الدهرَ إلا شـاخـصـا
دائب الرحلة في غيـر عَنـا
فدع الدنيا وعِشْ في ظُلُمـها
طَلَبُ الدنيا من السـداء العَـيـا

وقد تتجه استجابة الشاعر إلى البحث عن اللذة هرباً من الإحساس العنيف بحضور الدهر والموت في الوقت ذاته. فالدهر لن يمهل الذات حتّى ترتوي من الحياة، ولهذا تأخذ بالسعي وراء اللذة؛ لأنها تحقق وجودها في الحياة، قبل أن ينقلب الدهر فيفنيها⁽¹¹⁾:

قومي اصبَحينا فما صيغ الفتى حَجَرا
لكن رهينةً أجداثٍ وأرماسٍ
قومي اصبَحينا فإن الدهر ذو غير
أفنى لُقيماً وأفنى آل هُرْماسٍ⁽¹²⁾

اليوم هَمٌّ ويبدو في غدٍ خبر
والدهرُ ما يبين إنعامٍ وإيأسٍ
فاشرب على حدثان الدهر مرتفقاً
لا يصحب الهَمَّ السن بالكاس

ما يُلحظ هنا، تكرار قوله "قومي اصبرينا...." وكأنه يطلب إلى المرأة أن تُسرع لاغتنام الفرصة، قبل أن يتغير الدهر؛ فيفني الذات كما أفنى لقمان وأفنى هرماس؛ فعلى الرغم من تأخر منية هؤلاء إلا أن الموت قد أدركهم، ولم ينفذ من شموليته أحد من البشر، ذلك أن الإنسان موجود زمني ولم يُصنع "حجراً" يمكن أن يكتسب صفة الخلود. وبهذا تبدو اللذة نقيضة لعالم الموت، ويبدو الانكباب عليها إثباتاً لوجود الذات في مواجهة الفناء الذي ينفي ذلك الوجود، مما يجعلها تغتني ما بقي لها من زمن في إشباع شهواتها، فتلقى الموت غير جزعة على الحياة؛ لأن ما ترغبه الذات في الحياة قد تحقق. وقد تعني ممارسة الحياة على هذا النحو ممارسة للموت ذاته؛ فالأنا تطلب حدة الحياة لدفع سكونها (الموت). والموت بهذا يصبح ماثلاً أمامها، وحافزاً مستمراً لبلوغ الإشباع. فهو إذن مواكب للحياة، كما أن إتلاف الذات باللذة يمثل سعياً إلى الموت النهائي، بصورة يلوح فيها شبح الموت طوال هذا السعي زاحفاً إلى الحياة لإتلافها بشكل نهائي. وقد يشير ترامي الذات إلى اللذة بهذه الحدة إلى أن (الأنا) تنظر إلى الدهر نظرة ذات طبيعة مزدوجة: الأولى تشكّل جانباً من الفناء؛ لأن هذه الذات تموت بسبب الدهر. والثانية تشكّل جانباً من الحياة؛ لأنّ الدهر يدفع الذات إلى اعتصار أقصى ما يمكنها من قدرات، كي تشبع رغبات الحياة، وتحقق وجودها. وبذلك يلتبس الحب بالموت في صورة الدهر.

وما دامت مشكلة الذات أمام الزمن وأشكاله المختلفة، تتعلّق بالبحث

عن سرّ الخلود، أو البحث عن وسائل تمكنها من تناسي المصير الحتمي (الموت)، فإنها دون شك استطاعت أن تجد هذا السرّ في الفن الذي يشكّل تعويذة (الأنثى) الفانية في مواجهة الفناء، ونفي العجز الإنساني إزاء طغيان الدهر المدمر للحياة، وذلك بإبقاء اسم الذات خالداً بخلود فنّها، هذا الفن الذي يتجدد باستمرار كتجدد النسل البشري. وقد عمّق الشاعر هذه الفكرة في قصيدة يهجو فيها عبيد الله بن قزعة⁽¹³⁾:

كَسَوْتُكَ حُلَّةً مِمَّا اسْدَى
بُرُوداً لَا يَفَارُقُهَا بُرُودُ
مَلَابِسُ لَا تَرِثُ عَلَى اللَّيَالِي
وَلَا تَبْلَى وَإِنْ بَلَيْتْ جُلُودُ
جَلَسْتُ أَحْوَكُهَا وَاللَّيْلُ دَاجٍ
مُحَبَّرَةٌ تُبِيدُ وَلَا تَبِيدُ
يُورِثُهَا بَنُوكَ بَنِي بَنِيهِمْ
إِذَا هَلَكُوا وَمَنْشُرُهَا جَدِيدُ
كَذَاكَ الدَّهْرُ يُبْلِي كُلَّ شَيْءٍ
وَلَا يَفْنَى عَلَى الدَّهْرِ الْقَصِيدُ

إنّ قصيدة الشاعر الهجائية تشكّل لعنة أبدية، يحملها عبيد الله ويتوارثها نسله، ذلك أن الفن يتصف بالخلود والبقاء؛ فالقصيدة لا يفارقها برود، ولا ترث على الليالي، ولا تبلى، ولا تبديد، ولا تفنى. وهذه الأفعال تصيب الإنسان، وكأن الشاعر بتكراره استخدام أسلوب النفي يعمق إحساسه بخلود الذات عن طريق خلود الفن، ويعمق أيضاً اللعنة الأبدية التي تحيق بمن يُعادي هذه الذات. وقد نلمس في قول الشاعر: وإن بليت جلود، يورثها بنوك... إذا هلكوا، الدهر يبلي كل شيء، أن الإحساس بالموت يعيش

في (الأنثا) كما يعيش الإحساس بالحياة؛ ففي الوقت الذي تشتد فيه رغبة الخلود عن طريق الفن، يشتد إحساس الشاعر بوجود النقيض (الموت) الذي يداهم الإنسان فيفنيه.

وقد يشي الاتصال الوثيق بين الحب والفن - الذي أشرت إليه سابقاً - أن الحب أيضاً يحمل جانباً من الخلود، وذلك على النقيض من ذات الشاعر الفانية⁽¹⁴⁾:

حَسْبُ نَفْسِي مَنْ حُبُّهَا مَا بِنَفْسِي
أَنَا بَالٍ وَالْحُبُّ غَضٌّ جَدِيدٌ

يمكن أن تكون هذه الجدة المناقضة للأنثا الفانية هي قدرة الحب الدائمة على استيعاب طاقات الفن، وإمداده بوقوده. ولذلك كان الحب كما يقول الشاعر نفسه: "شيء سوى النفس لم يخلق بمقدار"⁽¹⁵⁾؛ لأن المقدار هو علامة في سياق الزمن، والحب كالفن لا يرتبط بالوجود الزمني، ولا يكف عن التوثب لتحقيق علوه على الفناء. ومن أجل ذلك أيضاً، نجد الشاعر يربط بين الحب وصورة الطفولة الخالدة في قوله⁽¹⁶⁾:

وطفل الحب أضنانني
فويلٌ لي إذا شبُّبا

إن الطفولة للحب تعني بقاء صورته المشرقة في وجه تغيرات الزمن، وهو في هذا التصوير للحب في صورة طفل، يضارع "ما فعل الإغريق في أساطيرهم حين تحدثوا عن كيوبيد طفل الحب الخالد"⁽¹⁷⁾. فخروج الحب عن صورة الطفولة إلى الاكتمال في القوة والعلو، يعني توثب الحياة إلى الموت، لأن اكتمال الحب يعني الموت، أو "الويل" على حد تعبير الشاعر.

الموت:

يتعمق إحساس (الأننا) بالموت، ويحتد وعيها بحضوره كلما اصطدمت بموت الآخرين، إذ يلوح الموت لها شكلاً من أشكال الزمن المدمرة، لا ينفصل عن الحياة وإن كان ينقضها. فالموت ليس تلك النقطة التي تنتهي بها حياة الذات حسب، بل إنه ذلك الحاضر الغائب في وجدانها، إلى أن تبلغ الحياة تلك النقطة.

وقد بلور الشاعر هذه الفكرة بشكل جلي في القصيدة التي قالها في رثاء ابنه محمد⁽¹⁸⁾:

- 1- أجارَتْنَا لا تجزعي وأنيبي
- أتاني من الموتِ المــــطل نصيبي
- 2- بُنِيَ على قلبي وعيني كأنه
- ثوى رَهْنٌ أحجارٍ وجارٍ قليبٍ⁽¹⁹⁾
- 3- كاني غريبٌ بعد موت محمد
- وما الموتُ فينا بَعْدَهُ بغريبٍ
- 4- صَبِرْتُ على خيرِ الفُتُو رَزْئُهُ
- ولــــولا اتقاءُ الله طال نصيبي
- 5- لعمري لقد دافعتُ موت محمد
- لــــو أن المنايا ترعوي لطبيبٍ
- 6- وما جزعي من زائلٍ عمٌ فَجَعُهُ
- ومــــنْ وردَ آباري وقصدِ شعبي⁽²⁰⁾
- 7- فأصبحتُ أبدي للعيون تجلُّداً
- ويا لكَ مــــن قلبٍ عليه كئيبٍ

- 8- يذْكُرُنِي نَوْحُ الْحَمَامِ فِرَاقَهُ
وإرْنَانُ أَبْكَارِ النِّسَاءِ وَثِيْبِ
- 9- وَلِي كُلُّ يَوْمٍ عِبْرَةٌ لَا أَفِيضُهَا
لأَحْظَى بِصَبْرِ أَوْ بِحَطِّ ذُنُوبِ
- 10- إِلَى اللَّهِ أَشْكُو حَاجَةً قَدْ تَقَادَمَتْ
عَلَيَّ حَدَثٌ فِي الْقَلْبِ غَيْرِ مُرِيبِ
- 11- دَعَاةُ الْمَنَايَا فَاسْتَجَابَ لَصَوْتِهَا
فَلَّاهُ مِمَّنْ دَاعٍ دَعَا وَمَجِيبِ
- 12- أَظِلُّ لِأَحْدَاثِ الْمَنُونِ مُرَوَّعًا
كَأَنَّ فَوَادِي فِي جَنَاحِ طَلُوبِ
- 13- عَجَبْتُ لِإِسْرَاعِ الْمَنِيَّةِ نَحْوَهُ
وَمَا كَانَ لَوْ مُلِيَّتُهُ بِعَجَابِ
- 14- رُزِئْتُ بُنْيٍ حِينَ أَوْرَقَ عُودُهُ
وَالْقَسَى عَلَى الْهَمِّ كُلِّ قَرِيبِ
- 15- وَقَدْ كُنْتُ أَرْجُو أَنْ يَكُونَ مُحَمَّدٌ
لَنَا كَافِيًا مِنْ فَارِسٍ وَخَطِيبِ
- 16- وَكَانَ كَرِيحَانِ الْعُرُوسِ بِقَاوِهِ
ذَوَى بَعْدِ إِشْرَاقِ الْغُصُونِ وَطِيبِ
- 17- أَغْرُ طَوِيلُ السَّاعِدِينَ سَمِيذَعُ
كَسِيفِ الْمُحَامِي هُزُّ غَيْرِ كَذُوبِ⁽²¹⁾
- 18- غَدَا سَلَفٌ مِنَّا وَهَجَرَ رَائِحُ
عَلَى أَثَرِ الْغَادِينَ قَوْدَ جَنَابِ⁽²²⁾
- 19- وَمَا نَحْنُ إِلَّا كَالْخَلِيطِ الَّذِي مَضَى
فَرَائِسُ دَهْرٍ مَخْطَى وَمَصِيبِ

20- نَوْمٌ لِّ عَيْشٍ فِي حَيَاةٍ ذَمِيمَةٍ

أَضُرْتُ بِأَبْدَانِ لَنَا وَقُلُوبِ

21- وَمَا خَيْرُ عَيْشٍ لَا يَزَالُ مُفْجِعًا

بِمَوْتٍ نَعِيمٍ أَوْ فِرَاقِ حَبِيبِ

22- إِذَا شِئْتُ رَاعَتْنِي مَقِيمًا وَظَاعِنًا

مَصَارِعُ شُبَّانٍ لَدَيَّ وَشَيْبِ

تمثل حياة الأبناء امتداداً لحياة الذات بعد موتها، ومضاعفة لوجودها في الحياة، وهم بذلك يمثلون جانباً من الخلود، يمكن أن يحد من تأزم مشكلة الفناء في تفكير الإنسان. إن فناء الأبناء يوازي فناء الذات، ويُغذي توقعها للاندفاع إلى الموت خلاصاً من ترقب قدومه، وتربصه بالحياة. لقد كانت ضربة الموت عند الشاعر موجّهة إلى ذاته؛ لأنها هي المعنية دون غيرها بهذا الفناء. إن المأساة تخص هذه الذات؛ ففعل الموت المطل للانقضاء على الحياة موجه صوب الشاعر كي يأخذ حصته منه (أتاني من الموت المطل نصيبي).

إن القبر قد ضم ابنه إلى الأبد، فقطع عن الذات إحساسها بالوجود، وجعلها تستشعر غربتها، وكأن هذه الغربة تمثل انقطاع حياة (الأننا) عن الامتداد في حياة الأبناء، ومضاعفة وجودها بوجودهم. لقد أصبح وعي (الأننا) بحضور الموت المهيمن على الحياة ليس غريباً، أي قوياً من فاعلية وجود الموت، فاندغم مع الحياة، وطرح جزع الذات منه، لكونه الغاية الحتمية لحياة البشر. وما دام الموت قد نال امتداد الذات (الأبناء)، فإنه سينال الذات نفسها، كما يشف قوله:

أَظِلُّ لِأَحْدَاثِ الْمَنُونِ مَرُوعًا

كَأَن فِسْوَادِي جَنَاحُ طَلُوبِ

فالذات تحاول أن تختزن ألمها بداخلها، فتُبدي للعيون تجلداً، كي لا تراها منكسرة أمام سطوة الموت، ولأن المأساة تخص (الأنـا) ومشكلتها في الحياة. وفي ضوء هذا، قد يُفهم قول بشار حين قيل له: "أجر قدمته، وذخر أحرزته، فقال: ولد دفنته، وثكل تعجلته، وغيب وعدته فانتظرتـه، واللـه لئن لم أجزع للنقص لا أفرح للزيادة. وقال يرثيه: أجارتنا.."⁽²³⁾، وقد يُفهم أيضاً صرفه النظر عن تقبل العزاء والتسلية عنه⁽²⁴⁾. يريد الشاعر بهذا الفعل إظهار التجلُّد أمام الآخرين، ويريد اختزان المأساة لذاته عن طريق تأكيدـه أن الموت ظاهرة طبيعية، وأنه لم يؤثر فيه.

ويعمق مستوى المأساة ويثيرها نوح الحمام وصياح النساء، بوصفهما عاملين خارجيين. أما على صعيد الداخل، فإن الدمعة التي يمكن أن تنفّس إراقتها عن الذات حزنها، تأخذ (الأنـا) باختزانها كل يوم، وكأن هذه الدمعة تجبر الذات على تصعيد حدة المأساة التماساً للموت النهائي. إن اختزان تلك الدمعة يمكن أن يطلق عليه «إجبار التكرار»، أي إرغام الذات على إعادة الخبرة بالشيء الواحد، حيث تجد (الأنـا) في هذه الإعادة لذة في تعميق إحساسها بالموت، وبحضور ذكر مَنْ تخطّفهم الموت، وتجد في الوقت ذاته الألم، نتيجة إغراقها في الحزن دون جدوى.

إن محمداً يمثل للشاعر حياة خصبة، استطاع الموت أن يجعلها قصيرة، إذ بتره عن الوجود حين أورق عوده، وأمل الشاعر أن يكون محمد له "كافياً من فارس وخطيب"، أو بصياغة ثانية: كان يرجو أن يكون امتداداً لوجوده، وتعويضاً عما افتقده في حياته من سند يشد أزره لمواجهة متاعب الحياة. ونتيجة لفقدان تلك الحياة (محمد)، تتأكد للذات حتمية الموت، وشموليته في الفتك بالعنصر الإنساني، دون أن يملك ضد قهره حيلة. إنه كالدهر تماماً في تسلطه وجبروته يفترس البشر عشوائياً ويجعل من الحياة

عديمة الخير، لا يستطيع المرء أن يؤمل في مستقبله عيشاً طيباً مطمئناً؛ فالموت يسلط ضرباته على الإنسان ويجعل من يخطئه مترقباً له، وهو في الحالين يُثبت للإنسان عجزه وضعفه، ويبرهن على حضوره الدائم في حياته، وشموليته في الفتك بالبشر دون استثناء. يقول زكريا إبراهيم: "فنحن نخشى المستقبل، ونحن نخشى المجهول، ونحن نخشى الزمان، ونحن نخشى الحياة، ونحن نخشى الموت.. الخ. وكل هذه المظاهر المختلفة من الخوف إن هي إلا تعبير عما في وجودنا من تناهٍ وعرضية، وقابلية مستمرة للتصدع، وإذا كنا نحاول في كثير من الأحيان أن نشترى الطمأنينة بأفدح الأثمان، فذلك لأنه ليس أثقل على نفوسنا من حياة الخوف والجزع والقلق وعدم الاطمئنان، ولكننا إذا كنا كثيراً ما نخشى الحياة نفسها، فما ذلك إلا أننا نشعر بأن استمرار الحياة هو في صميمه انقضاء للزمان، وانقضاء الزمان معناه السير الوئيد نحو الموت أو الانحدار السريع نحو هاوية العدم⁽²⁵⁾".

إن تصوير الشاعر للموت، ينطوي على الإحساس الحاد بالعبثية، وأن هذا الموت فعلٌ لا مسوِّغ له، حين يحتضن الحياة الخصبة المفعمة بالحيوية. إضافة إلى ذلك، فإن الموت قد جعل الذات في حالة ترقُّب دائم لفعله، مما ولّد في داخلها اليأس، حيث تنعدم القدرة على التكيف مع الحاضر، وتُلغى آمالها المستقبلية، فتصبح الحياة عابثة أو «ذميمة» لا جدوى من بقائها، ومن التشبُّث بها على هذا النحو. لقد أصبح حب الحياة مندغماً مع كراهيتها أو مع الموت، وبدأت الأشياء - في ضوء هذا الإحساس بالعبثية - متشابهة متوحدة.

ومما يجدر ذكره، أن هذه القصيدة حظيت باهتمام كثير من الدارسين المحدثين. وقد كانت دراسة بعضهم تتسم بأحكام سريعة أحياناً. وعن هذه

الأحكام ما ذهب إليه محمد مهدي البصير أن رثاء بشار لولده " تافه لا قيمة له. وليس بشار أول شاعر ماجن ميت العاطفة متحجر الإحساس نزلت به المصائب، وفقد الأبناء والأحباب فلم يقل في ذلك كلاماً يشف عن لوعة صادقة ويدل على إحساس متأثر"⁽²⁶⁾. وما ذهب إليه مصطفى الشكعة أن بشاراً كان بعيداً عن سمات الانفعال والبكاء والإبكاء، إنه حتى وهو يرثي ولدأ له لم يستطع أن يبكي بكاء مَنْ فقد قطعة من نفسه وفلذة من كبده، وربما كان ذلك راجعاً إلى أن بشاراً على الرغم ملكة الشعر الكبيرة وطاقته الهائلة اللتين كان يتمتع بهما، لم يكن يملك روح الشاعر وأحاسيسه⁽²⁷⁾. أما محمد زغلول سلام فيقول: "وله في الرثاء أبيات يرثي بها ابنه. وعجيب أن يأتي هذا الرجل بالرثاء الحزين، وهو مَنْ عرفنا من السخرية واللامبالاة والعبث"⁽²⁸⁾.

وقد ردّ مخيم صالح على قولي البصير والشكعة بقوله: "قد تصدق هذه الأوصاف على رثائه لغير ابنه، أما رثاؤه لابنه فبعيد عن هذا الوصف كل البعد. وظاهر أن مَنْ بنى هذا الحكم على جميع رثاء بشار، اعتمد على سلوك بشار الماجن المتهتك فنفي عنه الروح الإنسانية التي تتأثر لوخزات الدهر في أعز ما تملك، وعلى خلاف ما رأى الباحثون السابقون، فإن رثاء بشار لابنه من أرق شعر الرثاء عاطفة وصدقاً، ولا ينفي عن ذلك ما عرف عنه من انحراف أو فسوق"⁽²⁹⁾.

وإذا كان الأمر كذلك، فكيف تصور الشاعر الموت الذي يعيش مع حياة الذات، في حديثه عن المحبوبة. يقول بشار في «حُبِّي»⁽³⁰⁾:

كانها لذّة الفتيان موفيةً
وسكرة الموت إن لم يُوفَ موعودُ

تؤتيك ما شئت من عهد ومن عدة
فألوعد دان وباب النبل مسدود
قد صرّدت هامتي حبى ببخلتها
ما خير عيش الفتى والكأس تصريد

فلقاء المحبوبة يحقق اللذة أو الحياة، وإخلافها الوعد يمثل سكرة الموت. إنها تشكل وجود الشاعر الذي تتلاقى فيه خيوط الحياة مع الموت، وإن كان الخيط الثاني هو الغالب في هذا الوجود؛ فهي تهب الوعود الكثيرة دون أن تحقق منها شيئاً، فتبقيه في ظمأ دائم للارتواء من الحياة، وكأنه حي ميت في الوقت ذاته. وقد عبّر عن هذا الظمأ بتوظيف الهامة في البيت الثالث؛ وهو طائر وهمي زعمت العرب أنه يخرج من دم القتل، ويصيح: اسقوني، حتى يؤخذ بثأره، فيروى فلا يطلب سقياً بعد ذلك⁽³¹⁾. وقد يشير هذا التوظيف إلى أن تصريد الهامة يمثل تأخيراً لزمان السكون (الموت)، حيث إن الهامة تجد سكونها الأبدي حين تحظى بالارتواء الذي يرادف لقاء المحبوبة، فإشباع الحياة يقودها إلى الموت، بصورة تجعل من إنجاز الوعد هو الموت عينه، كما ذهب الشاعر في موضع آخر⁽³²⁾:

المـوتُ شيءٌ هـيِّنٌ
والمـوتُ إنجازُ الوعدِ

ذلك أن العاشق الفنان يمارس الموت كما يمارس الحياة، فالموت بهذا شيء "هيّن" كالحياة المتصلة بالظمأ والمعاناة، وأن الموت الأبدي يعني اكتمال نمو هذه الحياة أو إنجاز الوعد المتواصلة.

إن المعاناة التي تفرضها المحبوبة على عاشقها، وحيلولتها دون بلوغ الطمأنينة والسكون، تجعل العاشق ينظر إليها نظرة عدوانية، تسعى لتدمير

نرجسيتها، وتشكل تلك النظرة اندماجاً للحب والكراهية معاً⁽³³⁾:

من حبّها أتمنّى أن يلاقيني
من نحو بلدتها ناع فينعماها
كيما أقول فراقاً لا لقاء له
وتضمرّ النفسُ ياساً ثم تسلاها
ولو تموتُ لراعتني وقلت لها
يا بؤس للموت ليت الدهر أبقاها

يتمنى الشاعر أن يحمل ناع من بلدة المحبوبة خبر موتها؛ لأن الحب بينهما قائم على الفراق أو البين، وموتها قد يفضي إلى اليأس من استمرارية حبها فينسأها، لكنه يعود فينقض تلك الرغبة؛ لأن موتها سيفجر خوف الذات على مصير الحياة، فيتمنى أن يعيدها الدهر من الموت. فكما أن مستوى الحب متصاعد، فإن حدة المعاناة أيضاً متصاعدة؛ وبهذا تصبح صورة المحبوبة التي تثير الحب، تثير الكراهية، وهي بهذا تجمع بين الحب والموت.

ولعل هذا لا يبتعد عما طرحه فرويد في نظرية الغرائز؛ فالغريزة السادية التي تهدف إلى إيقاع الأذى بالموضوع (كما رأينا في تمني الشاعر موت المحبوبة) مشتقة من غريزة الحب التي تهدف إلى المحافظة على الحياة. وإذا كانت الكراهية تنتمي إلى غرائز الموت، فإن غرائز (الأنثى) التي تسعى للمحافظة على البقاء، تنضم إلى غرائز الموت أيضاً⁽³⁴⁾.

وقد تدارك الشاعر على نفسه، فتذكّر أن تمنّي موت المحبوبة تدميراً لنرجسيتها، سيفضي إلى كف لذة وجود الحب الذي تعمل المحبوبة على إثارته وتوثيبه، ولذلك يغدو بقاءها من بقاء الذات. ومما يلحظ أن نسبة

إيقاف زمن المحبوبة ترد إلى فاعلية الموت، وأن تمنّي إبقاء المحبوبة يُطلب من الدهر وليس من الموت، وكان الموت يعني للشاعر الأبدية الصارمة في بتر الأشياء عن الحياة، أما الدهر فيُعطي إمكانية القلب، تمشياً مع طبيعته المزدوجة في بعث الحياة أو تدميرها بقلبه.

الليل:

يرتبط ذكر الليل بالقلق والسهر، حيث تجد (الأننا) في الظلام حافزاً قوياً للارتداد إلى ذاتها، والتأمل في حركة الزمان وعواقبها. ويأخذ توتر الذات بالتصاعد حين تجد في تفردا وانعزالها عن المحبوبة أو عن عناصر الحياة، طغيان صورة الموت المقابلة لصورة الظلام، والمرادفة لها في السكون وطي الأشياء في غموضها.

يقول داود الأنطاكي : «وإنما أكثر ... ذكر الليل دون غيره لأنه محل سكون الحواس، وهدوء الأنفاس، وخلو النفس بعد انطباق مسالك التشعبات عنها، فتستجلب الأفكار الخفيات فيما مضى وما هو آت، وأما النهار فالأفكار فيه منتشرة، والشواغل مستكثرة، فهو محل الاستغراق وقلة الاعتلاق، ومحل التسلية عن الأشواق اللهم شخصاً قد ملك الحب قياده، فلا يلهيه شيء، ولا ينسيه مراده»⁽³⁵⁾. وقريب من هذا، ما نقله ابن حجلة عن الشريشي، أن الشعراء من الليل أفزع، وإلى النهار أنزع؛ لأن الليل أجمع لأشتات الهموم والفكر، وأجلب لشوارد الأحزان والذكر⁽³⁶⁾.

والذي يعنينا من قوليهما أن الليل يرتبط بالسكون، بشكل يمكننا من القول: إن السكون الذي يفرضه الليل، يقابل السكون الأبدي الذي يفرضه الموت، مما يجعل قلق الذات هو قلق على الحياة ذاتها من هذه الظلماء التي تذكر بوجود الموت.

وما دام الليل مقابلاً للموت، تتيقظ في مجاله هموم الذات نتيجة حرصها على الحياة، خاصة أن في الليل من سمات الدهر، والليالي فاجعة

كالدهر⁽³⁷⁾، وتبلي كل جديد⁽³⁸⁾، فإن الليل يأخذ عند الشاعر صبغة دائمة للحياة⁽³⁹⁾:

خليــــــــــــــــي ما بال الدجى لا تزحزحُ
وما بال ضوء الصُّبح لا يتوضَّحُ
أضلَّ الصُّباحُ المُستنيرُ سبيلَهُ
أم الدهرُ ليلٌ كُلُّه ليسَ يبرحُ
كان الدجى زادت وما زادت الدجى
ولكن أطال الليلَ همُّ مبرحٍ

في هذه الأبيات طرح لمشكلة وجودية عند الشاعر هي أوسع مما يمكن حصر دلالة الليل فيها بمصطلح «الإفراط» كما ذهب الجرجاني⁽⁴⁰⁾، أو الإحساس بطول ليل العاشقين وما ينطوي عليه من الهموم والضجر «إنه ليل آخر، ليل كتب على الشاعر أن يكون ليلاً سرمدياً، تتحول فيه الأيام إلى ظلمة مستديمة⁽⁴¹⁾». إنه مناخ المعاناة الذي تعيشه الذات بصفة دائمة، فيجعل الموت في حضور دائم يترادف حضوره مع صورة الليل التي وقف الدهر عليها، وكأن النهار (رمز الانبعاث) قد ضل طريقه، وأبقى الذات في الليل (رمز الموت) تبحث عن خلاص من المعاناة. إن الشاعر يجد ذاته وسط ليل «لم يخلق له أبداً نهار»⁽⁴²⁾، وإن لآح في هذا النهار خلاص من المعاناة أو الظلام المتزامن مع وجودها، بدت له صورة أخرى من ليله السرمدي⁽⁴³⁾:

أَبَ ليلي ليــــــــــــــــتَ ليــــــــلي لم يؤبُ
إنما الليل عــــــــــــــــناءً للوَصــــــــيبِ
أرقُبُ الليلَ كأنــــــــسي واجــــــــدُ
راحــــــــةً في الصبح من جَهدِ التَّعبِ

ولقد أعلمُ أنني مُصـبِحٌ
مثلاً أمسيْتُ إن لـم تَحْسِبْ

تلك هي فاجعة الإنسان الذي يرى الذات واقعة بين فكي الزمن (الليل والنهار) يندمجان في صيغة واحدة هي الظلام. وقد يكون للعمى أثر في تشكيل هذه الرؤية؛ فقد حجبته عن تصور الحياة كما يراها البشر الأسوياء، فبدلاً له الوجود سابحاً في ظلام أبدي، يخلو من التفاؤل باستعادة الحياة المشرقة (النهار)؛ لأن المعاناة قد استفحلت جذورها في باطن الحياة، وطفى الظلام على أمانيتها في الخلاص كما يطفئ على فاعلية النهار.

ويتنامى هذا الشعور حين يأخذ الحب بالتصاعد «ففي الليل يشتد الحب وتنطلق مشاعر المحبين عبر الظلام النهائي، وكأنها تجوس هذا الأبد تتلمس من ورائه خيوط الضياء الحبيسة»⁽⁴⁴⁾ ويمثل هذا الاشتداد خوفاً على الحياة من انعتاقها في الجانب المظلم (جانب الفناء) نتيجة التصعيد المستمر في مستوى الحب. وكلما ازداد قلق (الأنا) وبلغ أوجه، شعرت «أن الزمان قد وقف نهائياً، وهذا الشعور بوقوف الزمان هو الشعور بالآن»⁽⁴⁵⁾، أو بالمعاناة في الحاضر. ونلمح ذلك جلياً في قول الشاعر⁽⁴⁶⁾:

تبيتُ تُراعي الليل ترجو نفاذهُ
وليس لليل العاشقــــــــــــين نفاذُ
تَقْلُبُ فــــــــــــي داجِ كــــــــــــأن سوادهُ
إذا انجاب موصــــــــــــولٌ إليه سوادُ

الليل بما يستجلب من الهموم، ينفي عن الذات استسلامها إلى النوم، لأن فيه خلاصاً من المعاناة، وانجذاباً للسكون؛ فتجد الهموم في الظلام مجالاً فسيحاً للامتداد. إن الهموم في الحب ناتجة عن ألم البين وفراق

المحبوبة، وفي الوقت ذاته حضور صورتها في الذاكرة، تلك الصورة التي تتصف بالحضور والغياب؛ فحضور صورة المحبوبة يشكل حياة للذات في مجال الموت (الظلام)، ويشكل حياة لها وسط المعاناة الدائمة التي كلما اشتدت، لاح الموت مواكباً لاشتدادها.

ثانياً: مظاهر الزمن

الشيب:

ربما كان أقسى ألم يعانيه الإنسان، هو ذلك الألم المنبعث من استحالة عودة الماضي، وعجز الإنسان في الوقت نفسه عن إيقاف سير الزمان. حقاً إن الزمان ينتزع منا رويداً رويداً كل ما سبق له أن منحنا، ولكن تجربة الشيخوخة الأليمة، كثيراً ما تشعر الذات البشرية في حدة وقسوة ومرارة أنه هيات للمفقود أن يعود⁽⁴⁷⁾، وأن الزمان يستنزف قوى الإنسان ويسير بخطاه إلى المستقبل المشوب بالضعف، وعدم القدرة على ممارسة نشاطاته في الحياة، كما كان في الماضي، فيتأذى له شعور بأن الزمان يقوده إلى الفناء، وما الشيب إلا نذير ذلك. يقول بشار مشيراً إلى هذه العلاقة بين الشيب والموت⁽⁴⁸⁾:

لا يرحل الشيب عن دار يحلُّ بها
حتى يُرحل عنها صاحب الدار

فالمرء حين ينزلق به العمر إلى الشيخوخة، يرى في الشيب نذيراً بالموت، ونقطة تحول عن الحياة الخصبة المشرقة التي باتت مقترنة بالماضي، وكأن هذا الشيب حين يجتاح الذات لا يمكث إلا لاقتلاعها من الحياة - على الرغم من تشبث الذات بالحياة - وهو بهذا الفعل يرادف الموت الذي يتحين الفرص كي ينقض على الحياة.

إن الإنسان يُروّع دائماً بفكرة الحياة الزاهية، حين يتأمل أثر التغيير الذي أحدثه الزمن، لكنه يحاول تحدي أزمتة الحادة بإثبات اقتداره على طلب

الحياة وشهوتها، ونفى الرزاة التي يفترض أن تسود مناخ المشيب⁽⁴⁹⁾:

وقائلة : إن مننت في طلب الصبي
فلا بد أن تُحصي عليك ذنوبُ
فرم توبة قبل الممات فإنني
أخافُ عليك الله حي من تؤوبُ
تكلف إرشادي وقد شاب مفرقي
وحملني أهلي فلـيس أريبُ
فقلت لها : لم أجن في الحب بيننا
آثاماً على نفسي ، فمم أتوبُ

فالمراة تحاول أن تعيب على الشاعر جريه وراء الصبا واللهم،
وَحُجَّتْهَا فِي ذَلِكَ هِيَ أَنَّ الشَّيْبَ يُنْذِرُهُ بِالْمَوْتِ، وَلَيْسَ يَجْدِيهِ فِي هَذَا الْوَقْتُ
سِوَى الْكَفِّ عَنْ ذَلِكَ الْجَرِيِّ، كَيْ يَلْقَى اللَّهَ يَوْمَ الْحِسَابِ غَيْرَ مَثْقَلٍ
بِالذُّنُوبِ. وَكَأَنَّ الشَّيْبَ الَّذِي يُوحِي بِهِ قَوْلَ الْمَرْأَةِ هُوَ صُورَةٌ أُخْرَى لِلْمَوْتِ الَّذِي
يَتَرَبَّصُ لِإِهْلَاكِ الْإِنْسَانِ. وَلَعَلَّ هَذَا مَا نَلْحَظُهُ بِجَلَاءٍ فِي قَوْلِهَا «قَبْلَ الْمَمَاتِ»
وَنَلْحَظُهُ أَيْضاً فِي رَدِّهِ «وَقَدْ شَابَ مَفْرُقِي» حَيْثُ يُلَوِّحُ الشَّيْبَ مُرَادِفاً لِلْمَوْتِ.

وما دامت (الأنثى) تحاول مغالبة الموت بالحب، فإن موقفه تجاه المرأة ينزع نحو التحدي، وإنكار الضعف بتأكيد استمرارية تلك الشهوة المرتبطة بالماضي، حتى وإن لاح الشيب في رأسه؛ لأنه سيكون بذلك إشارة إلى نضجه وقناعاته بمواقفه. وفي هذه الحالة يصبح النهي عن اللهو تكلفاً. وقد يشي هذا بأن الشيب كما هو صورة للموت، هو أيضاً صورة للحب؛ فهو مكروه؛ لأنه يضيف على الحياة أجواء اليأس والموت، وفي المقابل يمثل جانباً من الحب؛ لأنه يضيف على الإنسان ملامح الرزانة والرشاد، فيمكنه من المضي في اللهو والصبا عن قناعة.

فكراهية الشيب تحمل معنى الموت وتستبطن أجواءه، والشيب في الوقت ذاته يمكن أن ينهض بمهمة الحفاظ على الحياة من عدوانية الآخرين؛ ذلك أنه لا يخشى قتل الأشيب إن مضى في غيه⁽⁵⁰⁾. وهكذا تبرز لنا صورة الشيب اندغاماً للحب والكراهية، أو للحب والموت⁽⁵¹⁾:

الشيب كرهٌ وكرهٌ أن يفارقني
أعجبُ بشيءٍ على البغضاء مودودُ

وقد تتصاعد حدة إحساس الشاعر بالتناهي والصيرورة اللذين فجرهما الشيب، عندما تلوح له صورة المحبوبة رمز الحياة الخالدة مناقضة لحياة الذات الفانية، وتعيش خارج سياق الزمن دون أن تخضع لتغييراته. تبدو صورة المحبوبة بذلك ملاذاً للعاشق كي يحظى بقدرتها على بث الإحساس بالحياة، وجانباً نرجسياً يستحوذ على الحياة الخالدة، ويستنفذ حياة (الأنَا) في انتظار نعمها وأمانيتها؛ مما يولد لدى العاشق شعوراً بالكراهية لنرجسيتها ولتدميرها حياة (الأنَا) في معاناة العشق والانتظار، وفي الوقت ذاته، يولد هذا الجانب النرجسي شعوراً بالحب العنيف المتجه إلى استمداد حياته من بقائها⁽⁵²⁾:

عبدٌ مُنِّي وأنعمي
قد ملكتم قيديه
شابَ رأسي ولم تشب
وابلائني لدائي

فالشيب يدهم الشاعر، ويترك المحبوبة محتفظة بحيويتها ونضارتها. إن صورتها هذه تسمو على صورة المرأة الإنسانية، وتتجاوز إمكانيات الوجود البشري، وكأنها تعويذة للحياة ضد التناهي.

وربما تراود (الأنثى) هواجس تحول المحبوبة عنها في زمن المشيب، فيلوح لها انتظار المحبوبة خيطاً آخر من خيوط الموت. فالأنثى تحتاج إلى نفي صورة الشيب بإثبات اقتدارها على ممارسة الحياة، ومحاولة إقناع ذاتها بأن الشيب لم يحدث شرخاً بين الماضى والحاضر. وفي نطاق هذه النظرة، نلمح تحولاً عن عبدة (المحبوبة الغائبة) إلى محبوبة يمكن أن يكتسب وجودها إثبات ذلك الاقتدار⁽⁵³⁾ :

- 1- دَعْ ذَكَرَ عَبْدَةَ إِنَّهُ فَنَدُ
وَتَعَزَّزْ تَرْفُدْ مِنْكَ مَا رَقَدُوا
- 2- مَا نَوَّلَتْكَ بِمَا تُطَالِبُهَا
إِلَّا مَوَاعِدَ كُلِّهَا فَنَدُ
- 3- فَاسْكُنْ إِلَى سَكْنٍ تُسَرُّ بِهِ
زَهَبَ الزَّمَانُ وَأَنْتَ مُنْقَرِدُ
- 4- قَدْ شَابَ رَأْسُكَ فِي تَذَكُّرِهَا
وَهَافَا الْفَرَّاقُ وَرَقَّتْ الْكَبِدُ
- 5- فَاسْتَبْقِ عِرْضَكَ أَنْ يَدْنُسَهُ
ظِلُّنَ الْمَرِيبِ وَظِلُّهُ حَسَدُ
- 6- لَا تُجْرِ شَيْبَكَ لِلصَّبِيِّ فَرَسًا
وَاقْعُدْ فَإِنَّ لَدَيْكَ قَدَقَعَدُوا
- 7- بَلْ أَيُّهَا الرِّجْلُ الْمُضْرِبُ بِهِ
حَبُّ النِّسَاءِ فَلَيْسَ يَتَنَدُ
- 8- أَخَّرْتَ رُشْدَكَ فِي غَدٍ فَعَدُ
بَلْ كَيْفَ تَأْمَنُ مَا يَسُوقُ غَدُ

9- ترجو غداً وغداً كحاملة

ففي الحَيِّ لا يدرون ما تلدُ

10- في اليوم حظُّك إن أخذتَ به

وغدٌ ففِي تلقائه العَدَدُ

تبدأ القصيدة بزجر النفس عن حب عبدة وتذكرها؛ لأنها لا تفي بموعدها معه، ولأن انتظارها بات ضرباً من العبث. فالزمان يمضي، وقد وضع الشيب علامة دالة على جريانه. ويأتي قوله «بل أيها الرجل المضر به...» محاولة أخرى لإقناع الذات بأن المستقبل الغامض قد لا يكون في صالحها، فتبقى حياته كلها انتظاراً ومعاناة. وجود الشيب يكشف عن المصير النهائي (الموت) لحياة (الأنات)، مما يحفز الشاعر على التحدي واستغلال طاقات الحياة المتبقية لزمن الذات، إذ يقول لنفسه «في اليوم حظك إن أخذت به».

إن الشاعر يعيش في حالة صراع داخل الذات، بين جانبين: الجانب الأول يتمثل في الرضوخ للشيب الذي ينذره بالفناء، ويطالب الذات أن تمضي في اليأس؛ لأن المحبوبة (رمز الحياة) قد حجبت عنه خصوبتها. ويعمق الشاعر حث هذه الذات على الكف عن اللهو والصبا بكثرة استخدام أفعال الأمر (دع، تعز، اسكن، اتعد)، واستخدام النهي (لا تجر)، وأسلوب الاستفهام الاستنكاري (كيف أتأمن...). وأما الجانب الثاني فيتمثل بالمضي في تتبع شهوة الحياة، وإطلاق العنان للصبا بممارسة طقوس الحب مع المحبوبة، كي ينبذ الإحساس بالموت والخوف من الصيرورة.

ولما كان الشاعر يغالب الموت بائح، فإنه ينزع إلى التوحد مع المحبوبة (الشمس) مستمداً من علو منزلتها، وقدرتها على إخصاب الحياة

عالمًا يناقض أزمة الحاضر (الشيب)، فيحقق نمطاً من التوازن بين الإحساس بالموت الذي فجرتة صورة الشيب، والإحساس بضرورة استعادة الحياة باللجوء إلى صورة المحبوبة :

- 1- الحُبُّ تعجبني لذاته
والفسقُ أقبحُ ما أتى أحدُ
- 2- لو كنتُ آمنَةً خلوتُ به
يوماً فحسبُ دُكْنِي بما يجسُدُ
- 3- قالت لها تُغْفِينِ مَنْ رَفَثَ
وعَلَيَّ أَنِّي سَوْفَ اقْتَدِ
- 4- فأخلي له يَحْكُمُ برؤيتكم
عيوناً تعنّاهم بكم رَمَدُ
- 5- فله موتٌ والظلماءُ جائمةٌ
بالشمسِ إلا أنها جسَدُ
- 6- حتى انقضى في الصُّبحِ ملعبنا
وكذاك يهلكُ ما له أَمَدُ

إن نهاية القصيدة تشير إلى أن الشاعر توحد مع المحبوبة، فحققت (الشمس) التي تمثل جسد هذه المحبوبة خصوبة الحياة، في زمن يعصف الموت فيه بحياة الذات وينذرهما بالهلاك. ويأتي قوله «كذلك يهلك ما له أمد» إشعاراً بأن اللذة تنتهي كالحياة المرتبطة بالزمن، فهي إذن قصيرة، ولم تحقق له إشباعاً، لكنها على الرغم من ذلك أشعرت الذات بقدرتها على مواجهة مشكلة ارتباط الشيب بالموت التي بدت متأزمة في بداية القصيدة.

وربما تكون اللذة قد أعادت (الأنثى) إلى الشعور بالموت ثانية، كما نلمح من القول ذاته «كذاك يهلك ما له أمد» وكأن اللذة التي نالها جزء من الشباب، أو من إطلاق العنان للشيب كي يجري وراء الصبا - كما أشار في البيت السادس- وحينما انقضت اللذة أو هلك زمنها، أسلمت الذات مرة أخرى للشيب، لتتأمل الموت الأبدي. ويأتي بزوغ الصبح نذيراً آخر بعودة الحياة من استغراقها في الظلماء باللذة إلى تيقُّظ المعاناة المتزامنة مع وجود الشيب.

وعندما حَرَمَ المهديُّ بشاراً من الغزل، الذي يرادف الحرمان من الحياة بخصوبتها وعطائها، نجده يعمم صورة الشيب على الذات، وكأنَّ الشيب يحاول التهام حياته كما يحاول الموت متربصاً أن يلتهمها⁽⁵⁴⁾ :

صحا القلبُ عن سلمى وشابَّ المُعْذِرُ
واقصرتُ إلا بعـضَ ما أتذكُرُ
وما نلتُها حتى تولَّـت شبيبتى
وحتى نهانى الهاشميُّ المغرُّ

فالقلب يصحو عن سلمى، أو بمعنى ثانٍ: يفيق من استغراقه في الحياة، والشيب يعم رأسه إلى المعذر. ثم يأتي قوله «أقصرت...» إشارة إلى أنه لم يعد قادراً على ممارسة الحياة كما كان في الماضي، إلا عن طريق التذكر أو استعادة الزمن، تلك الاستعادة التي يبدو فيها الماضي الذي عاشته الذات في ظل الشباب والحرية معارضاً للحاضر في ظل الشيخوخة والكبت.

ويشير قوله في البيت الثاني «حتى تولت شبيبتى» وقوله «حتى نهانى الهاشمي» إلى اقتران الشيب بنهي المهدي، وكأن الشيب يرادف

النهى. ومن هنا يصبح الشيب نذيراً بالموت الذي تتراخى فيه شهوة الحياة عن التوثب؛ ذلك أن المحبوبة تُرِكَتُ بأمر المهدي، والشيب عم الرأس كما يعم الموتُ الحياةً.

وقد أكد ذلك بوضوح في قصيدة أخرى جعل فيها التخلي عن المحبوبة تخلياً عن الحياة وإيذاناً لها بالموت، وجاء هذا التأكيد على لسان المحبوبة بعد أن ذكر الشيب، وذكر تخليه عنها انصياعاً لنهي المهدي⁽⁵⁵⁾ :

فبكت بكــــية الحزين وقالتُ :

كــــلُّ عيشٍ مُودَّعٌ عن قريبٍ

فالحياة نفسها (المحبوبة) تدعوه لتلبية شهوة الذات، لكنه يرضخ لأمر المهدي الذي يرادف الشيب والموت معاً، فيسلم الذات للمصير النهائي (الموت).

الطلل:

يبعث تأمل الطلل، وما أحدث الدهر به من خراب، تأملاً في الحياة نفسها؛ فالدهر قد أحال الديار من خصوبة إلى جدد، ومن جمع شمل الأحبة إلى فراق، أو موت... وجعل من الطلل مسرحاً لحركته فيه. ومع أن الشاعر يكره هذا الحاضر، ممثلاً بصورة الطلل الذي تعم فيه آثار الموت واليأس، لكنه يحبه في الوقت ذاته، فهو شاهد على الماضي المشرق، وهو الذي يشتم منه رائحة الحياة والصباء، قبل أن ينكبه الزمن ويحيل حياته إلى الموت.

يقول بشار في الطلل⁽⁵⁶⁾:

- ١- يا دارُ بيــــــــن الفرع والجَناب
عفا عليها عُقبُ الأعــــــــقابِ
- ٢- قد ذهبَتْ والعيشُ للذَّهابِ
لما عرفناها على الخــــــــرابِ
- ٣- ناديتُ هل أسمعُ من جوابِ
وما بدار الحيِّ مــــــــن كُرابِ⁽⁵⁷⁾
- ٤- إلا مطايا المــــــــسرجل الصُّخابِ
وملعبُ الأحبابِ والأحبابِ⁽⁵⁸⁾
- ٥- في سامرٍ صابٍ إلى التصابي
كسَّانت بها سلمى مع الربابِ
- ٦- فانقلبتُ والدهرُ ذو انقــــــــلابِ
ما أقرب العامرُ من خــــــــرابِ
- ٧- وقد أراهــــــــنُ على المــــــــثابِ
يا لهــــــــوُن في مُستأسِدِ عُجابِ⁽⁵⁹⁾

- 8- سَهْلُ المِجَارِي طَيْبُ التُّرَابِ
نُورٌ يُغْنِيهِ رُغْبَا الذِّبَابِ
9- فِي نَاضِرٍ جَعْدِ الثُّرَى كُبابٍ
يَلْقَى التَّهَابَ الشَّمْسِ بِالتَّهَابِ
10- مَثَلُ الْمُصَلِّي السَّاجِدِ الثَّوَابِ
أَيَّامٍ يَبِيدُ رُقْنُ مَنْ القَبَابِ
11- حُورَ الْعِيْشِ وَنُزْهَ الْأَحْبَابِ
مِثْلُ الدَّمَى أَوْ كَمَّهَا الْعَذَابِ
12- فَهَنْ أَتْرَابٍ إِلَى أَتْرَابِ
يَمْشِينَ زُوراً عَنْ مَدَى الْحِرَابِ
13- فِي ظِلِّ عَيْشٍ مُتَرَعِ الْحِلَابِ
فَأَبْكَ الصُّبَا فِي طَلْلِ يَبَابِ

يدل التحديد المكاني في مطلع القصيدة على تمسكه الشديد بالديار، أو بالأماكن التي سكنها الأحبة وارتسمت ذكرياته فيها. إنها شاهد على حياة كانت، وعلى حاضر يذكر بالموت، ويومئ إلى أن ما حول الشاعر كله عرضة للفناء والتناهي. فالديار «قد ذهبت والعيش للذهاب» ذلك أن إقفارها من العنصر الإنساني يمثل غياباً لطمأنينة الذات، ووضعاً لها أمام المصير الذي يحدق الموت فيه متفردة في مواجهته، وضائعة وسط الزمان المدمر. وفي الأفعال الماضية (عفا، ذهبت، انقلبت) دلالات قوية على الفناء الذي صير الماضي إلى خراب، والتهم إشراق الحياة وجمالها تاركاً الذات إثر هذا التحول ممزقة.

إن رحيل محبوبتيه (سلمى والرباب) يعني غياب مصدر الخصب الذي يستوعبه رمز الأنثى، هذا الغياب الذي فرضه الدهر على الحياة مبعداً إياها

عن الطمأنينة والاستقرار، ومبقياً الذات في تيار الزمن المتقلب. يسعى الشاعر إلى تفريغ الطلل من مخزونه الزمني ببعث صورة محبوبتيه في الذاكرة، حيث يمثل حضور هذه الصورة الحياة، ويمثل غيابها الموت، فهي إذن حية ميتة في الوقت ذاته. وتبعث تلك الصورة أيضاً في مسرح الزمن (الطلل) ليؤكد باستحضارها أن الذات وهي في وسط الموت، تبقى على وعي عنيف بحضور الحياة، أو بحضور عناصرها. وتظهر الأثافي وغيرها من أجزاء الطلل ضمناً لبقاء معالم الحياة السابقة، وفي الوقت نفسه تشير إلى أثر الفناء في تلك الأجزاء التي تبرز لنا صورتها ملتبسة بالحياة والموت.

وحينما يرتد إلى مأساته في الحاضر (الطلل) يبكي على تولي ذلك العهد المشرق من الحياة، وكأنه يبكي على حياة الذات التي استنزفها الدهر، كما يستنزف خصوبة الطلل، فأحالتها من الشباب الذي يعادل خصوبة الديار إلى الشيخوخة التي تعادل الطلل. ويشير قوله «لما عرفناها على الخراب» إلى أن الشاعر أحس التغير الشامل على الديار بصعوبة؛ فقد ذهب زمن الإشراق بسرعة خاطفة أفضت إلى عدم التعرف، نتيجة عدم القدرة على استيعاب سرعة تحول الخصوبة إلى ضدّها (ما أقرب العامر من خراب) وأن هذا التغير الذي حدث للديار هو نفسه الذي حدث لحياة الذات بفعل الزمن، والزمن الذي استغرقه تغيير ملامح الديار ليفضي إلى عدم المعرفة، هو نفسه الذي قطعتة الذات لبلوغ هذه المرحلة.

إن الزمن الذي دمر الطلل هو عينه الذي دمر حياة الشاعر. فالذات إذن، امتداد لصورة الطلل الذي رحلت عنه المحبوبة وتركته خرباً، والذات رحلت عنها المحبوبة أيضاً لأنها في حالة الشيخوخة. ولذلك فإن الطلل وامتداده اختفت منهما الخصوبة والإشراق، وقد أظهرت صورة الطلل وصورة

الشيخوخة، أو تولي الصبا إحساساً حاداً بالموت المتربص بالحياة، فلا يملك الشاعر إلا أن يُخضع الذات للبكاء على الحياة المنقضية، وهو ماثل في سياق الموت «فابك الصبا في طلل يباب». وعلى هذا، نرى أن الشاعر حين يكشف عن تولي الصبا في البيت الثالث عشر، لا يدع للذات فرصة الإحالة إلى الماضي المشرق، بل يقف عند نقطة الوعي الحاد بحضور الموت الذي فجرتة صورة الطلل. ولعل ذلك جاء تحفزاً إلى خصوبة قوية تؤمل الذات أن تعيد لها الإحساس بالأمن والطمأنينة، وهي في زمن الضعف والعجز، تلك هي خصوبة الممدوح (عقبة بن سلم) التي عمقتها الأبيات التالية من القصيدة⁽⁶⁰⁾.

إن صورة الطلل حين تنهض برمز الماضي المندثر، تقابل صورة الشيب وفي كلتا الصورتين، تشيع في النص هيمنة الموت على الحياة. يقول الشاعر في الطلل:⁽⁶¹⁾

وأبدى البلى فيها سطوراً مبينة
عباراتها أن كل بيت سيدثر

أليس يعني قوله أن هذه السطور المكتوبة التي يمكن أن تنبئ عن قابلية الاحتفاظ بالبقاء - بعد أن أحال الموت تلك الديار إلى خراب - تنذر في الوقت ذاته بالفناء، كما يمكن أن تنهض صورة الشيب بالمدلول ذاته؟ ونلاحظ هذا الالتقاء بينهما جلياً في قوله الذي سبقت الإشارة إليه⁽⁶²⁾:

لا يرحل الشيب عن دارٍ يحلُّ بها
حتى يُرحل عنها صاحب الدار

فالشيب، على الرغم من مواكبته لحياة الذات، لكن في هذه المواكبة

إنذاراً بالفناء الذي سيُحيل الديار بعدها إلى خراب.
إنَّ الشيب والطلل علامتان في سياق الزمن، توحيان بأن جانباً كبيراً
من العمر قد تولى، وأن الماضي هيهات له أن يعود، وإن كانت الذات تُغالب
الإحساس بالموت بتراميتها إلى الحب⁽⁶³⁾ :

دعيني أصيبُ من مُتعة قبل رَقْدَةٍ
تَكَادُ لها نَفْسُ الشَّقِيقِ تَزُولُ
وإنني لَأَتِي الأَمْرَ أَعْرِفُ غِيَهُ
مراراً وحِلْمِي في الرِّجَالِ أَصِيلُ
ولما رأيت الدار وحشاً بها المِصْبَا
تَرُودُ وخِيْطَانُ النِّعَامِ تَجُولُ
ذَكَرْتُ بها عِيْشاً فَقُلْتُ لصاحبي
كَأَن لَمْ يَكُنْ مَا كَانَ حِينَ يَزُولُ
وما حاجتني لو ساعد الدهر بالمنى
كَعَابٍ عَلَيْهَا لَوْلَوْ وَشَكُولُ
بدا لي أن الدهر يقدر في الصفا
وأن بقائي حين شِبْتِ قَلِيلُ
أقولُ لقلبي وهو يرنو إلى الصُّبَا
علامِ التَّصَابِي والحوادثِ غُولُ
لعلك ترجو أن تعيشَ مُخْلِداً
أبى ذاك شِبْثَانُ لها وكهُولُ
فَبِئْسَ خَائِفاً للموت أو غير خائفٍ
على كَمَلِ نَفْسٍ للحمامِ دَلِيلُ

يبدأ الشاعر قوله بفعل الأمر «دعيني» مما يدل على أنه كان بحالة قلق

وصراع مع ذاته، وأسقط هذا الصراع على الخارج ليبدو صراعاً مع المرأة، يحاول فيه أن يحسم الأمر، فيتخذ قراراً يمضي في ضوئه. يريد الشاعر الترامي إلى اللذة قبل أن يفتك الموت به، ويرقد في سكون أبدي. ويقدم للمرأة مسوغات اندفاعه، بأنها جاءت بعد تأمل طويل لحركة الحياة ولم تأت عبثاً، إنه يقدم على اللذة وهو يعرف غيها. إن وعي الشاعر الحاد بأن ما يحيط به كله عرضة للفناء والتناهي، قد حفزه إلى الإقدام على اللذة، كي يبلغ بما تبقى له من زمن اكتمال شهوة الحياة (الموت)، وهو يمارس الحياة بحدتها وعنقها، فيحقق وجوده بمستوى تلك الحدة.

وتعمق صورة الطلل هذا الإحساس، وتشكل بذلك مثيراً للبحث في مشكلة الموت؛ فالطلل الذي كان خصباً بوجود العنصر الإنساني، تحول إلى مسرح لحياة الحيوان، يزخر بحركة مستمرة لا تخضع للثبات؛ فالمها «تروء» والنعام «تجول». وعلى الرغم من أن الحياة الجديدة – التي جاءت تالية للعفاء – يمكن أن تشف عن إرهابه بحياة إنسانية في المستقبل، لكن الأبيات تكشف عن إحساس (الأنا) بالتوتر، نتيجة وعليها بحضور الموت؛ فتوحش الديار يمكن أن يعني محاولة لإيجاد نوع من التوازن بين اليأس من انبعاث الحياة بعد انقلاب الدهر، والأمل في استعادة خصوصيتها بوجود الإنسان مستقبلاً. وعندما يحاول الشاعر اقتناص الماضي، ليشعر بالقدرة على امتلاكه، وأنه ما زال حياً في مناخ الموت والغياب؛ يجد أن هول الحاضر أشعره وكأن الماضي لم يكن موجوداً، بعد أن طواه الزمن.

وتأخذ أزمة الشاعر بالانبثاق قوياً، حين يتحدث عن الشيب، فيقول «بقائي حين شبت قليل»، فالشيب هو معضلة الذات أمام الزمن، تلك المعضلة التي توحيدها مع اليأس، والتلازم مع الإحساس بالموت، خاصة حين تجتمع صورة الطلل مع صورة الشيب. يقول أحد الباحثين في سياق

الحديث عن علاقة الطلل بالشيب في الشعر الجاهلي : «لقد كان الأمل يحدو الشاعر ببعث الحياة في الطلل، تلك الحياة التي تعم المكان والإنسان، ولكنه حينما يُواجه بمشكلة الشيب، فإنه يرى في ذلك نذيراً بالفناء، ويتجه تفكيره إلى الموت. وإذا تعايش هاجسا الحياة والموت في الطلل، فإن هاجس الموت غلب على الشاعر في أثناء الحديث عن الشيب، وفي مقابل الأمل الذي يراوده في الأطلال نلمح اليأس، وهو يتحدث عن الشيب»⁽⁶⁴⁾.

يمكن أن يرمز الطلل هنا إلى الرغبة في انبعاث الحياة عن طريق البحث عن اللذة، قبل أن يدهم الموت حياة (الأنثى) كما داهم الطلل ذاته. وتأسيساً على هذا، تبدو حياة الوحش على الطلل مثيرة للحنن والحسرة، مع أنها تحمل معنى الحياة. وفي المقابل يبدو الشيب صورة للموت الذي يعيش مع (الأنثى) حتى تبلغ رقدتها الأخيرة. إن قلب الشاعر الذي يرنو إلى الصبا يمثل سعي (الأنثى) لبث حياة جديدة في طلل الذات (شيخوختها)، لكن الشاعر يعود فيسأل قلبه : لماذا يحاول بعث الصبا وضربات الدهر تأخذ صورة الغول في تحولاتها؟ إنهما (الدهر والغول) يستويان بالتقلب والتربص لإهلاك الإنسان، كما أن هذه المحاولة للانبعاث لن تحقق الخلود للأنثى التي تعاين فعل الموت وهو يفتك بالبشر شباباً وكهولاً، أي يهلك الوضع الراهن للذات (الكهولة) ويهلك نقيضها المنبعث باستعادة الزمن (الشباب). وكان الشاعر يقر أن الاندفاع إلى اللذة رغبة في الانفلات من قبضة الموت لن تحقق له الخلود، بل تعني الهروب من المشكلة؛ لأن الموت هو الذي يُنهي حياة الإنسان، وهذه الحقيقة لن تتغير.

وما دام الطلل في حقيقة الأمر، يستوعب فكرة التأمل في مصير الإنسان، فإن على المرء أن يتجاوز البكاء على الحياة دون جدوى، وينظر إلى ما بعد الموت. إن الطلل يشكل مثيراً للتفكير في المصير، وليس يشكل

المصير ذاته كي تقف الحياة عند هذه النقطة. ولهذا ينبغي لمن يتطلع إلى ما بعد الموت، أن يفكر في الحشر والحساب (الحياة الأبدية) ويترك الخوض في أمر الديار الخربة، أو الانحصر في بوتقة الحاضر.

ولعل دعوة الشاعر إلى تنكب الوقوف بالطلل كانت من هذا القبيل، يقول⁽⁶⁵⁾ :

كيف يبكي لمَحْبَسٍ في طُلُول
مَنْ سَيُفْضِي لحبس يوم طويل
إن في الحشْر والحساب لشغلاً
عن وقوف لكل رسمٍ مُحيل

يبدأ قوله بالاستفهام الاستنكاري «كيف يبكي ...» ليعيب على أولئك البكائين على الحياة حين يداهمم الزمن، ويخرب حاضرمهم المشرق، فلا ينظرون إلى ما بقي من زمن دنيوي، أو إلى ما ينتظرهم من حياة أخروية، تمثل مشكلة الإنسان الحقيقية أمام الموت. يقول عز الدين إسماعيل في هذين البيتين : «وهذه النظرة بالغة العمق في الإحساس بحقيقة الموقف ودلالته النفسية والاعتقادية في ذلك التقليد القديم، فلم يكن وقوف الشاعر الجاهلي بالأطلال ... سوى تعبير روحي عن قلقه إزاء ظاهرة الموت الذي يأتي خبط عشواء (كما قال الشاعر الجاهلي)، وإزاء ما يكون أو لا يكون بعد الموت. فلم يكن أمام الشاعر آنذاك سوى أن يقف متحسراً على الأيام الخوالي الحلوة، قبل أن يلقي به الموت في تيه المجهول. وحين جاء الإسلام بعقيدة البعث في الحياة الأخرى، حيث يكون الثواب والعقاب، أنارت هذه العقيدة ذلك التيه، ورسمت صورة لما يكون بعد الموت من معاد إلى حياة الخلود الأخروية في النعيم لمن أحسن، وإلى العذاب لمن أساء. ومن ثم يصبح الحديث عن الطلل

نوعاً من الردة الجاهلية حيث كان العربي ما يزال قلقاً مضيقاً أمام ظواهر الكون الكبرى. وأولى من هذا - وقد أنار له الإسلام الطريق - أن يجعل همه في التفكير فيما ينتظره في حياته الآخروية من حساب على ما قدمت يداه. وإلى هذا ذهب بشار⁽⁶⁶⁾.

ومن أجل ذلك، فإن من الصعب علينا أن نكتفي بالقول: إن هذين البيتين من ملامح الشعوبية عند بشار، كما ذهب محمد محمود نوفل⁽⁶⁷⁾، أو إنهما من قبيل الاستهزاء بالبكاء على الأطلال، كما ذهب محمد مصطفى هداره⁽⁶⁸⁾، دون أن نكلف أنفسنا بأكثر من ذلك.

هوامش الفصل الثاني

- 1- رأى بعضهم أن الدهر لا ينقطع أبداً في حين يكون الزمان من شهر إلى ستة أشهر. وقيل: إن الدهر هو الزمان الطويل، ويطلق على القصير تجوزاً واتساعاً. انظر في ذلك: الزبيدي. تاج العروس من جواهر القاموس. تحقيق عبد الكريم الغرباوي، مطبعة حكومة الكويت (الكويت) 1982، مادة (دَهْر). ورأى آخرون أن الزمان هو الدهر. انظر: لسان العرب، مادة (دَهْر).
- 2- الزمن في الأدب. هانز ميرهوف. ترجمة: أسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب (القاهرة)، 1972، ص 10.
- 3- الديوان: 271/1-272.
- 4- الركح: ركن الجبل.
- 5- الشانان: هما العرقان اللذان يخرج منهما الدمع.
- 6- انظر: الحب والموت، إبراهيم سنجلأوي. ص 126-127.
- 7- الديوان 8/3.
- 8- الديوان 264/1.
- 9- المندلث: الذي لا ينفك في الحرب عن القتال.
- 10- الديوان 158/1.
- 11- الديوان 100-99/4.
- 12- لقيمان: لعله تصغير لقمان بن عاد الذي زُعم أنه عمُّ عمر سبعة نسور، أو لعله لقمان المذكور في القرآن الكريم. وهرماس: لعله هرمس الذي وضع علم الحكمة في مصر، ويسميه المصريون القدماء ثوث، ويعتقدون أنه عمُّ طويلاً، وأنه علَّم الناس تصبير الموتى. انظر: الديوان 100/4 (الهامش).
- 13- الديوان 22/3.
- 14- الديوان 24/3.

- 15- الديوان 148/3
- 16- الديوان 230/1
- 17- تاريخ الشعر في العصر العباسي. يوسف خليف. ص 57.
- 18- الديوان 280-278/1
- 19- القلب: القبر العميق.
- 20- الشعيب: مزادة الماء.
- 21- السميزع: الشجاع.
- 22- الغدو: السير صباحاً. التهجير: السير في نصف النهار. الرائح: الخارج في المساء.
- 23- الأغاني 161/3
- 24- انظر: الأغاني 220/3
- 25- مشكلة الإنسان، ص 122.
- 26- انظر: في الأدب العباسي. مطبعة النعمان (النجف الاشرف) ط 3، 1970، ص 150.
- 27- انظر: رحلة الشعر من الأموية إلى العباسية. ص 519.
- 28- دراسات في الأدب العربي: العصر العباسي. منشأة المعارف (الاسكندرية)، د. ت، ص 56.
- 29- رثاء الأبناء في الشعر العربي. مكتبة المنار (الزرقاء- الأردن)، ط 1، د. ت، ص 67.
- 30- الديوان 188/2
- 31- انظر: بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب. محمود شكري الألوسي. تحقيق: محمد بهجة الأثري، دار الكتاب العربي (القاهرة)، ط 3، 1923، 313-311/2
- 32- الديوان 114/3

- 33- الديوان 256-255/4.
- 34- انظر: ما فوق مبدأ اللذة. ص 93-91.
- 35- تزيين الأسواق في أخبار العشاق. دار ومكتبة الهلال (بيروت)، ط 2، 1987، 423/2.
- 36- ديوان الصبابة. دار ومكتبة الهلال (بيروت)، 1984، ص 10.
- 37- الديوان 207/2.
- 38- الديوان 190/2.
- 39- الديوان 77/2.
- 40- انظر : الوساطة بين المتنبي وخصومه. تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي. دار القلم (بيروت)، د.ت، ص 459.
- 41- موقف الشعر من الفن والحياة، محمد زكي العشماوي. ص 160.
- 42- الديوان 88/4.
- 43- الديوان 363-362/1.
- 44- الحب والموت. إبراهيم سنجلاوي. ص 84.
- 45- الزمان الوجودي. عبد الرحمن بدوي. دار الثقافة (بيروت)، ط 3، 1973، ص 174.
- 46- الديوان 127/3.
- 47- مشكلة الإنسان. زكريا إبراهيم، ص 76.
- 48- ديوان شعر بشار بن برد. ص 127.
- 49- الديوان 207-206/1.
- 50- انظر : الديوان 37/1.
- 51- الديوان 55/4.
- 52- الديوان 252/4.
- 53- الديوان 66-64/3.

- 54- الديوان 234/3 - 235.
- 55- الديوان 224/1.
- 56- الديوان 165-164/1.
- 57- كراب : بمعنى أحد.
- 58- مطايا المَرَجَل : هي الأثافي؛ لأن المَرَجَل يعتلي عليها، فكانه يركبها.
والصخاب : الكثير الغليان.
- 59- المثاب: مقام الساقى من البئر، يُقال: ثاب الحوض، إذا امتلأ.
- 60- انظر: القصيدة نفسها في الديوان 168/1.
- 61- الديوان 93/4.
- 62- ديوان شعر بشار بن برد. ص 127.
- 63- المصدر السابق، ص 179-178.
- 64- الزمن في الشعر الجاهلي. عبد العزيز محمد شحادة. مؤسسة حمادة للخدمات والدراسات الجامعية، دار الكندي (إربد- الأردن)، 1995، ص 118.
- 65- الديوان 173/4.
- 66- في الأدب العباسي: الرؤية والفن. دار النهضة العربية (بيروت)، 1980، ص 41-40.
- 67- انظر : المختار من الشعر والشعراء في العصر العباسي. مطبعة وأوفست النصر (نابلس)، ط 1، د.ت، ص 52.
- 68- انظر : اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري. المكتب الإسلامي (دمشق)، ط 1، 1981، ص 163.

الفصل الثالث

الاتجاه الإنساني والتقاء الحب بالموت

المحبوبة:

آراء النقاد والدارسين المحدثين في المحبوبة:

حظيت صورة المحبوبة في شعر بشار باهتمام كبير من النقاد والدارسين المحدثين، وقد تتبع معظم هؤلاء صورتها من خلال رؤيتهم لحب بشار كما استقوها من طبيعة سلوكه، وظروفه العضوية، ومعتقدة، حتى بدت لنا المحبوبة صورة ممسوخة ناتجة عن تصرفات بشار وشهوانيته، وكان هذه المحبوبة تعيش بمنأى عن الشعر، مجردة عن دلالاتها الرمزية فيه. فعباس محمود العقاد يرى أن الحس أخذ عند بشار مكان الخيال، وأغراه فقد البصر باستحضار ما فاتته من المحسوسات التي لا يقنع بها المبصرون⁽¹⁾، ولهذا كان غزله «وصفاً للذات الحس التي يباشرها أو يشواق إليها، وكان حبه للنساء لا حباً للمرأة ... أو كان حباً للأنثى التي يراها واحدة في كل امرأة»⁽²⁾. ويجد المازني أن المرأة عند بشار لم تكن إلا أنثى «يصبو الرجل إلى جسدها، وأداة يرضي بها غريزته، وندر أن يرتقي إحساسه بها إلى المعاني النفسية، وكان لا يفرغ من التشبيب بالنساء، أو على الأصح من وصف ما يشواق إليه منهن، ويطلبه عندهن من اللذات، إلا ليذكر فحولته وتنزيهه»⁽³⁾. ويقول مارون عبود: «أدرك بشار الجمال بعين الغريزة العمياء فتخيل المرأة مادة استهلاكية لا غنى عن استهلاكها، كالسكر

والرز مثلاً...⁽⁴⁾. ويذهب يوسف خليف إلى أن المرأة «لم تكن في شعره محبوباً يتغنى بها، ويصور حبه ووفاءه وإخلاصه لها، وإنما كانت وسيلة للمتعة الحسية التي عاش حياته يبحث عنها في كل امرأة تقابله، وكأنه ذئب جائع لا يكف عن البحث عن فرائسه»⁽⁵⁾.

وقد غذى هذه الاتجاهات في التفسير تعدد أسماء النساء في شعر بشار، مما جعل غزله غير معبر عن حبه بقدر ما يصور لهوه وعبثه⁽⁶⁾، ونُظر إلى العلاقة بينه وبينهن على أنها «ليست علاقة حب بقدر ما هي صلة عابرة أو نزوة طارئة»⁽⁷⁾، وأنه في حبه وغزله الذي تبدو فيه حرارة المحبين وغرام العشاق بعيد عن الصدق لا يُعبر عن مكنون نفسه وما فطرت عليه، ومما يدل على ذلك أنه كان يضرب على الوتر نفسه في ادعاء الحب وشدة الصباية لكل واحدة تغزل فيها، بحيث يقول فيها ما قال في غيرها⁽⁸⁾.

وشكك بعض الدارسين في صحة هذه الأسماء «لأن المعروف أن الشعراء كانوا يحرصون على التكنية بأسماء جميلة ذات نغمة موسيقية، خفيفة على الأذن تكشف معاني لها بالقيم الجمالية صلة، وكانوا يذكرون هذه الأسماء في أشعارهم كي تكسبها جمالاً وحياة وحركة... والدليل على ذلك أن هذه الأسماء تتكرر في أغلب ما وصل إلينا من الشعر العربي جاهلية وإسلامية»⁽⁹⁾.

واتجه آخرون في تعليل لجوء بشار إلى الغزل الحسي، إلى الربط بين الغزل والمعتقد؛ فذهبوا إلى أن خلاعته ومجونه وإفحاشه من المظاهر العملية للزندقة⁽¹⁰⁾، والتحرر المطلق من قيود الدين كأبي شعوبى⁽¹¹⁾، وأنه يصدر عن تلك النزعة الإلحادية العامة التي طغت على حياته ومصيره⁽¹²⁾.

لقد أفضت دراسة صورة المحبوبة - اعتماداً على هذه المنطلقات - إلى رفض بعضهم وجود الحب عنده؛ فالمازني يقول : «وبعيد جداً أن يكون ذو الطبيعة الحيوانية ممن تستغرقهم العاطفة، أو تستولي عليهم فكرة»⁽¹³⁾. ويتساءل طه حسين قائلاً : «هل أحب حباً صادقاً؟ هذا سؤال أحاول أن التمس الجواب عليه في شعر بشار، فلا أجد إلى ذلك سبيلاً»⁽¹⁴⁾. أما بطرس البستاني، فيرى أنه لم يعرف للحب معنى صحيحاً، ولا اختلج فؤاده لمرأى الجمال، وهو لا يرى ... فهو فاسق القلب، شهواني الحب، لا يفهم منه غير اللذة الحيوانية⁽¹⁵⁾.

وسوف نرى من خلال دراسة صورة المحبوبة أن وضع الحدود الصلبة بين الحسية وغير الحسية، قد يبعد عن مكنونات الشعر نفسه، ويضعف قدرة هذه الصورة على توصيل رؤية الشاعر للوجود، هذا الوجود الذي تندغم فيه صورة المحبوبة، لتشكل خيوطاً متشابكة تحمل رموزاً للحياة والموت.

ولمناقشة قضية الحسية التي ألحوا عليها في دراسة صورة المحبوبة في شعر بشار، والتي اختلطت معانيها في أذهانهم بين المادية والتعبير الفاحش؛ سناخذ ثلاثة نماذج شعرية جاء بها بعض النقاد للتدليل على حسيته.

يقول بشار⁽¹⁶⁾ :

بعثت بذكريها شعري
وقدّمتُ الهوى شركاً
فلما شاقها قولبي
وشبّ الحبُّ فاحتُنكا

أَتَتَنَسِّي الشَّمْسَ زَائِرَةً
وَلَسَمْتُكَ تَبْرَحُ الْفَلَكَ
تَقُولُ وَقَدْ خَلَّوْتُ بِهَا
تَكْلُمُ وَأَكْفُنِي يَدُكَ
وَجَدْتُ الْعَيْشَ فِي سُعْدِي
وَكَانَ الْعَيْشُ قَدْ هَلَكَ

فالشاعر يبعث بذكر المحبوبة شعره، مما يشير إلى أن الذكر يختلط بالحب هذا من ناحية، ويشير من ناحية أخرى إلى أن الحب داعية للشعر أو باعته، فكلما تصاعدت حدة الذكر تصاعد الحب، وواكب هذا التصاعد درجة عنيفة من التوتر الطاغي نتيجة فقدان الحضور الحقيقي للمحبوبة. وحينما تجلت صورتها للشاعر، بعد أن نال الشعر المنبعث مع الذكر رضاها، وكان الحب قد تنامى كالكائن الحي الذي كلما تقدم في السن تعمق الحياة وأحنكته التجارب، جاءت إليه. فلماذا جعل مجيء المحبوبة التي تقمصت صورة الشمس، بعد أن شب الحب؟ ولماذا ينسب الزيارة في بداية الأمر إلى الشمس، ثم ينسبها بعد ذلك إلى سُعْدِي؟. فالمحبوبة هي الشمس التي لا تبرح الفلك، والفن الذي يترامى إلى الخلود هو الوحيد الذي يستطيع الارتقاء إلى منزلتها السامية الخالدة، للابتهاال إليها كي تعانق حياته المجدية، وتمارس معه طقوس الخصوبة. ألم يخبرنا الشاعر أن الحب لديه يتخذ صورة الطفولة، وأن الويل له أو الموت، إن شب هذا الحب⁽¹⁷⁾، أي إن وصلت شهوة الحياة إلى تكاملها؟.

وفي هذه الحالة من التوتر الطاغي في الذات، تترك الشمس موقعها الذي لم تكن تبرحه من قبل، لكي تعيد له الحياة، وتجدد خصوبتها، ملبية بذلك نداء الحب والفن. ونلاحظ هذا من خلال قوله : «وجدت العيش...»

وإردافه على هذا بقوله : «وكان العيش قد هلكاً، فزيارة المحبوبة، أو معانقة رمز الحياة الخالدة للفنان، وهبته حياة جديدة، دفعت عنه سعي الحب إلى الاكتمال أو إلى الموت، نتيجة افتراضها البين المطلق.

ومع أن المحبوبة تحاول أن تكتفي بوجودها إلى جانبه، إلا أن الشاعر يريد أن يبعث في ذاته الحياة بنفي الحرمان الدائم منها؛ لأن ممارسة الحب معها، تعني ممارسة طقوس الخصوبة التي تُثري الحب والفن معاً. ولذلك نشتم من البيت الأخير أن هذه الخصوبة قد تحققت.

ومما يلحظ أن الشاعر بعد تلك اللذة، يقول : «وجدت العيش في سعدى»، وليس في الشمس. أليس يعني هذا أن الشمس قد عادت إلى علوها رمزاً، وأن الحياة بعد أن تحققت فيها الخصوبة أصبحت تتناوشها صورة المرأة الفن، وصورة المرأة الواقع؟ وأليس يعني هذا أن الشاعر لم يخلص من صورة المرأة التراثية في الشعر الجاهلي، تلك الصورة التي علقت برمز الشمس المعبودة الأم⁽¹⁸⁾ ؟

وينتخب صلاح عبدالصبور من قصيدة لبشار أربعة أبيات، ليدلل بها على حسيته، بل على إغراقه في النزعة الحسية التي تكشف عن نفسه التي لا ترضى بهذا الحب الرومانتيكي، بل تطلب الحب المتحقق⁽¹⁹⁾ :

ألا قل لتلك المالكية اصبحي
والا فمنا لقاك واكـذبي
عدينا، فإن النفس تُخدع بالمـنى
وقلبُ الفتى كالطائر المتقلب
إذا يئست نفسُ امرئ من حبيبه
تبدل أخـرى مركباً بعد مركب

وما الحـب إلا صـبـوة ثم دنـوة

إذا لم يكن كان الهـوى روعـ ثعلب

فهو يُخَيِّرُ المحبوبة بين أمرين : إما أن تبدي له من الحب شيئاً يعلقه بها، وإما أن تجعل الأمانى قائمة دون الإيفاء بها. غير أن طبيعة علاقته مع المحبوبة (عبدة) - كما سنرى - تنسجم مع الخيار الثاني، فماذا يمثل هذا الخيار لبشار فنانا؟ وماذا يمثل الوفاء من طرف واحد في الحب، حتى يصل وفاؤه إلى اليأس؟

بقاء المحبوبة (رمز الحب والفن) بعيدة البعد كله، غير قادرة على أن تهب الحياة وعداً بإخصابها، أو أن تمارس طقوس الخصوبة، يمثل اليأس الذي يفضي إلى موت الحب. فتأخذ (الأنثى) بإزاحتها عنها بالتحول إلى وسيلة حب أخرى، يمكن أن تغذي تصاعد الحب وإخصاب الفن. إنَّ العاشق الفنان في حبه، لا يتخلى عن ممارسة تلك الشهوة، أما إن تخلى عنها أو أجلها فذلك يرجع إلى متطلبات الحب والفن في البقاء. وقد يحاول هذا العاشق أن يعلق تلك الممارسة، فيقرب الصورة المشتتة إلى ذاته ثم يبعدها، رغبة منه في تأجيج نار الحب، وحرصاً على إبقاء منزلة ذلك الرمز غامضاً، يطالبه دائماً بالمزيد للكشف عن عالمه. ولعل هذا ما كان يريده بشار من عبدة. إن شهوة الحياة إذا لم تمارس، أو إذا لم تعط آمالاً بالخصوبة التي يمكن أن تخدع بها الذات؛ فإن صورة المحبوبة التي تستوعب رمز تلك الشهوة، تصبح مثاراً لليأس الذي يردّها إلى قحل الحياة، ويذكرها بالموت.

ونظرة عامة إلى النص كاملاً تؤكد لنا ذلك⁽²⁰⁾ :

أ- أَلَا قُلْ لَتَلِكِ الْمَالِكِيَّةُ أَصْبَحِي

وَالَا فَمَنْئِيْنَا لِقَاءُكَ وَكَذْبِي

- 2- عدينا فإن النفس تُخدعُ بالمني
 وقلبُ الفتى كالطائر المتقلب
- 3- وقد تأمني مَنْ لا يزال مُباعداً
 على قُرْبٍ من يدنو بِسَهْلٍ ومرحَبٍ
- 4- فإنَّكَ لو تجفُّوكَ أمُّ قريبةً
 تجافيتَ عنها للبعيدِ المقربِ
- 5- إذا يئستَ نفسُ امرئٍ من قرينة
 تبدلُ أخرى مُركباً بعد مركبِ
- 6- فلا تُمسكْ يني بالهوان فإنني
 عن الهون ظعُنُ أن لقصدِ الملحِبِ⁽²¹⁾
- 7- حبستُ عليكِ النفسَ حولين لا أرى
 نوالاً ولا وعداً بنيلِ مُعقبِ
- 8- وما كنتُ لو شمتُرت أولَ ظاعنِ
 برحلي عن جذبٍ إلى غير مُجذبِ
- 9- ولكنني أغضي جُفوناً عن القذا
 وأحفظُ ما حملتني في المغيبِ
- 10- وأنتِ بما قربتني واصطفيتني
 خلأً وقد باعدتني بُغداً مذنبِ
- 11- كقائلة: إن الحمارة - فنحهُ
 عن القن - أهلُ السمسِمِ المتهذبِ
- 12- وما الحبُّ إلا صبوَّةٌ ثم دَنُوَّةٌ
 إذا لم يكن كان الهوى رَوغِ ثعلبِ

فالحياة القائمة على نمط واحد هو الجفاء من المحبوبة، وفي المقابل

الوفاء من العاشق، لا بد أن تتعرض إلى تحول العاشق عن وسيلة الحب،
رغبةً في الإبقاء على شهوة الحياة متيقظة. إن الحب يقوم على هذه الثنائية:
البين واللقاء، فلا بين بلا لقاء ولا لقاء بلا بين، فالبين المطلق لا يعني الحب
قط، إذ لا بد للعاشق من قرب ولقاء حتى يتأجج حبه، ولولا اللقاء لما أحس
العاشق بفداحة البين⁽²²⁾، ولا بقدرة المحبوبة على محو قمل الحياة. وعلى
الرغم من ذلك، فإن الشاعر يُبقي المجال مفتوحاً للقاء، فيؤكد أنه يعفو عن
ظلم المحبوبة، ويفض الطرف عن الأذى الذي تسببه له من جراء هجرها.

ويؤكد الشاعر مرة أخرى أن حياة الحب لا تقوم على جانب واحد هو
الجفاء المطلق، من خلال المثل الذي يضربه، حينما حاولت امرأة أن تكرم
حماراً، فقطعت عنه أكل القوت وأطعمته السمسم، وهو لا يريد. أليس هذا
التوصل إلى المحبوبة للقاء، وللتخلي عن البين المطلق هو توصل إلى قدرتها
على ردع الحب عن الاتجاه إلى اليأس الذي يحرم الحب توثبه فيعادل الموت؟
إنه بإجابة مختصرة يتضرع إلى ربة الفن أن تتدخل لإزاحة هذا السكون
الزاحف إليه في ثوب القطيعة، كي تحفز (الأنثى) على تصعيد الحب، وتحقيق
ولادة الأثر الفني.

ويقول بشار في المحبوبة⁽²³⁾:

- 1- يا ليلــــــــــــــــتي تزدادُ نُكــــــــــــــــرا
من حــــــــــــــــبٍّ مــــــــــــــــن أحببتُ بِكرا
- 2- حوراء إن نظــــــــــــــــرت إليــــــــــــــــ
ك سقــــــــــــــــك بالعينين خمرا
- 3- تُنــــــــــــــــسي الغويَّ معــــــــــــــــاده
وتكــــــــــــــــون للحكــــــــــــــــماء ذكرا

- 4- وَكَأَنَّ رَجُوعَ حَدِيثِهَا
قَطَعَ الرِّيَاضَ كُـسِينَ زَهْرًا
- 5- وَكَأَنَّ تَحَوُّتَ لِسَانِهَا
هَارُوتَ يَنْفُتُ فِيهِ سِحْرًا
- 6- وَتَخَالُ مَا جَمَعَتْ عَلَيْهِ
ثِيَابَهَا ذَهَبًا وَعَطْرًا
- 7- وَكَأَنَّهَا بَرْدُ الشَّوْشَرِ
بِصَفَا وَوَافِقِ مَنْكَ فَطْرًا
- 8- جَنِيَّةٌ إِنْسِيَّةٌ
أَوْ بِيِّنَ ذَاكَ أَجْلُ أَمْرًا

صورة المحبوبة في النص تسمو عن صورتها الإنسانية لتقترن بعالم الجن، فهي "جنية إنسية" إن لم تكن أجل من ذلك غموضاً. إنها تلك التي يتطلع إليها العاشق كي يغيب إحساسه المرهف بسحرها، كما تُغيب الخمر عقله، فيستقي من رمز الخصوبة والجمال إلهامة الفني، ومن رجوع حديثها رجوعاً لثراء الحياة وعطائها. ومن الجائز "أن يكون لرجوع الحديث أثر في إنعاش الجسم وإحياء النفس، ومن الجائز أن يكون في قطع الرياض المكسوة معنى الأنوثة والأمومة مقترنتين" ⁽²⁴⁾، وقادرتين على منحه خصب الحياة (الحب والفن) كما يهب رمز الأنثى للحياة خصوبتها، ويجعل الفنان ينظر إليها ربةً للحب، يحمل وجودها عطاء الأمومة أو الأنوثة الذي يحفظ الحياة من الانقراض.

وفي هذا ما يدحض الحسية المزعومة "فجسم هذه المحبوبة جوهر مصفى يرمز إليه بالذهب، أو هو قد استحال إلى عطر، كل أولئك يباعد بين هذه المحبوبة وكثافة المادة، ويطلق حولها جواً من السحر، وكلما تأمل

بشار لم يقنع بما انتهى إليه، لذلك ظل يتسامى ويثب دفعة بعد دفعة.. وفي البيت (السابع) أصبحت محبوبتنا شراباً يذوقه المفطر، فاجتمعت عنده نشوة الجسم والروح. (ولكن في وسع باحثين يرجعون إلى حياة بشار أن يقولوا هذا شعر كاذب، فبشار رجل متهتك يقصد إلى متعة البدن. وهذه النغمة التي طال علينا ترديدها، نكر على الشاعر بالهجوم؛ لأننا لا نرى شعره مستقلاً عن حياته، ولأننا نفهم حياة بشار فهماً جزئياً، وكان الشعر الذي أنتجه بشار ينبغي أن يكون أبداً صورة عن أخباره وسيرته. وكان الحياة الفكرية عند بشار يجب أن تستقيم مع ما عرفناه عنه، وكان بشاراً يحرم عليه أن يعبر عما يمكن أو ينبغي أن يكون). وكان من العسير أن نتأمل هذه المحبوبة إلا بعد رياضة شاقة، فمحبوبته رمز للجوهر الذي يصعب تحليله" (25).

المحبوبة "عبدة" والحب العذري:

خاض كثير من النقاد والدراسين المحدثين بقضية العفة في شعر بشار بمحبوبته عبدة، ووضعوا تأويلات وتفسيرات مختلفة. منها ما يراه إبراهيم المازني، أن غزله في عبدة "إحدى اثنتين: أن تكون عبدة هذه امرأة حقيقية صبا إليها فلم تمكنه منها فألح عليها ولج في التودد إليها، وهي لا تزداد على التودد إلا دلالاً. أو أن تكون من مخلوقات الخيال، أو اسماً استعاره وأدار عليه القول ليشتهر بذلك، تشبهاً بكثير وجميل وقيس وأضرابهم من هذه الطبقة"⁽²⁶⁾.

ويعلل جورج غريب غزله العفيف في عبدة بأنه "وليد الصدق من جهة ووليد العصر الأموي الذي لم تجرّفه بعد صراحة العصر العباسي، ولأن المعشوقة على جانب من التصوف. من هنا كان غزل بشار في عبدة تقليدي النزعة حيناً محدث النفحات أحياناً. على أن الشاعر الضرير لم يثبت على حب هذه الغانية إنما انجرف بأحاسيسه العمياء، يلتمس المرأة أينما وقعت إحدى جوارحه عليها، أو معتمداً لها السمع لتجسيدها في خياله"⁽²⁷⁾. ولا يستبعد محمود سالم محمد "أن يكون بشار قد أحب حباً صادقاً، بدأه هازلاً ما جناً، فلما استعصى عليه، شعر بميل حقيقي إلى من تأبّت عليه فأحبها، وصدق في حبها، فراح ينظم فيها الشعر العفيف الخالي من الفحش ليسترضيها، وليجعلها تبادله الحب بالحب، ولما كان أعمى قبيح الصورة لم يجد إلا العفة في القول الجميل، واللهجة الصادقة سبيلاً إلى قلب محبوبته"⁽²⁸⁾.

وقد يكون من التضييل أن نتتبع صورة المحبوبة في الشعر في ضوء ثنائية العفة والحسية بمعانيهما الساذجة، "فالعفاف كلمة واسعة، لا ينبغي أن تُطلق إطلاقاً عاماً، ومدلولها لا يتضح إلا في الشعر، فالعفاف ربما كان

عفافاً عن شيء من أجل شيء آخر، وربما كان عفافاً عن الجسد من أجل الخلود في الفن، ومثل ذلك يقال في الجنس، فله معنى واسع لا يمكن حصره في عملية الإشباع الجسدي؛ إذ إن غرائز الجنس أو اللبيدو من غرائز الحياة التي تقاوم الموت بحيث إن مفهوم الجنس، يتسع حتى يستوعب الحياة ونشاطها، ويظهر بمظاهر مختلفة غير جنسية وينفذ منه الشاعر إلى الحقيقة، ويعلق عليه أفكاره عن الحياة والمصير⁽²⁹⁾. فنحن نجد في شعر بشار كثيراً من ملامح الشعر العذري في حبه لعبدة، ونجد تمثله بمصيرهم الذي أفضى الحب فيه إلى الموت. ولكن أليست تعني هذه الملامح وهذا التمثل رغبة من الشاعر في تصعيد حبه؟ وهذه الرغبة، قد لا تتحقق إلا عن طريق وسيلة حب، تتخذ صفات مطابقة للمحبوبة العذرية، يمكن أن تضع الشاعر في مناخ التجربة نفسها، وأن تحقق له خصوبة الفن وخلوده كما حقق العذريون الأمر ذاته. وفي المقابل تمثل للشاعر نمطاً مختلفاً عن تجاربه القائمة على ذكر ما يشير إلى ممارسة الحب مع النساء الأخريات.

ولعل النمطين اللذين ينهجهما الشاعر في الحب، يحققان الغاية ذاتها في خلق عالم متوتر، لا يقر بالسكون والطمأنينة تجاه المحبوبة؛ لأن السكون والطمأنينة عاملان يجهضان حياة الحب والفن معاً. يقول آتين جلسون: "إن الفنان لا يرفض أية استجابة للشهوة إلا لأسباب فنية، لا تتصل البتة باعتبارات الأخلاق، والأمر بالنسبة إليه يتناول -إن صح التعبير- حفظ صحة الإبداع"⁽³⁰⁾. ولكن، لماذا خُصت عبدة بهذا الموقع دون غيرها؟ يمكن القول إن النساء اللواتي التقاهن بشار كنَّ غرضاً سهلاً، أما عبدة فقد كانت "تزوره مع نسوة يصحبنها، فيأكلن عنده ويشربن وينصرفن، بعد أن يحدثها وينشدها، ولا تطمعه في نفسها"⁽³¹⁾، فتذكي في

فؤاده الرغبة والحرمان، أو بتعبير آخر: تثير في نفسه لجة الحب الذي لا يحقق الإشباع، والحرمان الحاد الذي يذكره بالموت. فهي إذن، ذات طبيعة ملائمة للتلاقي مع طبيعة المحبوبة العذرية.

وقد التفت المستشرق الفرنسي فاديه إلى هذه القضية، فرأى أنها بقيت "المرجع الوحيد، ألا وهو عشق الغائبة التي يمكن على الأقل تصعيدها أو أمثلتها، لأن الحسنات اللائي عرضن أنفسهن على بشار لسن من النوع الصالح لهوى محتوم، فإما أن يكنَّ سهلات بحيث يحرضن على الهجاء أو الذم، أو أنهنَّ يفقهن الشيء اليسير عن العذرية. وبقيت إذا السيدة التي تُعبد من بعيد، مما يتيح للشاعر الاستغناء عن كل نموذج إنساني. إن عبدة هي التي استولت عليها الأسطورة"⁽³²⁾. ولحظ أن بشاراً استطاع أن يُفضل خلود ذكره في الأجيال القادمة جزئياً، ملبياً النداء الداخلي الذي يدعوه إلى أن يصير شاعر العذرية⁽³³⁾.

أما ما لحظه يوسف بكار من أن بشاراً يقول في خليفة ما يقول بعبدة.. واستنتاجه من خلال ذلك أنه غير صادق في حبه، لأن النعمة واحدة، وليس بمستطاع معرفة المراد؛ لأنه غير موجود أصلاً⁽³⁴⁾، فما ذلك إلا لأن حب بشار يتجه شطر موضوع الحب، وليس لامرأة بذاتها، فالذي يعنيه بالدرجة الأولى هو قدرة المحبوبة على رقد الحب والفن بالدم الجديد المتدفق على الدوام، بوصفها رمزاً للخصوبة، فكان من الطبيعي أن تتقارب النغمات أو تتوحد، لأن الغاية هي إنجاب الأثر الفني.

لقد وجد بشار في عبدة المحبوبة الغائبة المستبعدة، يرقى الحب فيها مثالياً عن طريق هذا الغياب وهذا الاستبعاد، بافتراض العفة غير المفضية

إلى الانقطاع التام عن المحبوبة، وتقريب الثمرة المشتهاة ثم استبعادها⁽³⁵⁾ :

أرانا قريباً في الجوار ونلتقي
مراراً ولا نخلو، وذاك عجب
ألا ليت شعري: هل أزورك مرةً
وليس علينا يا عبيد رقيب
فنشفي فؤادينا من الشوق والهوى
فإن الذي يشفي المحب حبيب
وما أنس مما أحدث الدهر للفتى
وأيامه اللاتي عليه تنوب
فلسنت بناس من رضابك مشرباً
وقد حان من شمس النهار غروب
فبت لما زودتني وكأنني
من الأهل والمال التلاد حريب
إذا قلت ينسينك تغميض ساعة
تعرض أهوال لكم وكروب

فالشاعر يرى عبدة، ولكن هذه الرؤية لا تقضي إلى اللقاء، لأن الرقيب يحول دون ذلك، فيبقيه في 'جة الشوق والحب يعاني. فلماذا الخوف من الرقيب في حبه عبدة، وهو الذي كان يقول⁽³⁶⁾ :

من راقب الناس لم يظفر بحاجته
وفاز بالطيبات الفاتك اللهج

أليس يعني هذا أن حب الشاعر لعبدة، يفترض العفة والرقابة لغاية فنية، وأنه لا يحرص على وجودها المادي بقدر ما يحرص على استمرارية

تعزيزها الحب؟ ففي بقاء ذلك الافتراض إذكاء للحرمان والمعاناة، ونفي لسعي الحب إلى الخمود أو الموت.

ولانتقال الشاعر للحديث عن الدهر في الأبيات السابقة ما يسوغه؛ فاللذة القليلة المقصورة على رضاب المحبوبة كانت في وقت الغروب، وكان الدهر هو الذي يطوي الحياة المشرقة التي حظي بها قرب المحبوبة، ويبدل الحياة من نهار إلى ظلام، ومن لقاء إلى جفاء. غير أن هذه اللذة المنقضية، جعلت الحب متأججاً، وجعلت صورة المحبوبة تمتلك العقل، وتبعد الذات عن الخلود إلى الراحة، لأنها لم تروِ شهوتها تجاه هذه المحبوبة، فبقيت (أنا) العاشق متطلعة إليها بصورتها الغامضة المتسلطة على الحياة، والقادرة على استثارة الحب والموت معاً. ويمكن القول: إن رضاب المحبوبة هو الحياة التي تحفظ نفسها من الموت، كلما لاح لها الاستقرار أو السكون.

إن محاولة التعزّي عن حبّ عبدة، تدفع بالحب ذاته إلى مغالبة تلك المحاولة لتأكيد تسلّطها على وجوده شاعراً: ⁽³⁷⁾

طال ليلي من حُبٍّ مَنْ
لا أراه مُقـقـاربـي
أبداً ما بدا العيـنـ
كـ ضوؤ الكواكب
أو تغسّنت قصـيدـة
قيننة عند شارب
فتعزّيتُ عن عبـيـ
دّة والحُبُّ غـالـبي

طول الليل الذي يشير إليه، ليس إلا امتداداً لدلالة ليلة السرمد الذي أطفئ منه ضوء الحياة، بعد أن كف بصره ولاقى العنت؛ فالليل الطويل هو الحياة المظلمة المريرة، ووجود المحبوبة عبدة إلى جانبه لا يمكن أن يحدث أبداً، كاستحالة رؤيته ضوء الكواكب. وفي هذه الحالة، فإن ما يُعزّي الذات هو الحب الذي يغالب صورتها. أليست هذه المغالبة نابعة من كون الحب متصلاً بالفن، وأن ممارسة الحياة المشرقة، أو وجود عبدة محبوبة كغيرها لا أمل في حدوثه؟ فهذا الحب يتلازم مع المعاناة، ويشكل بقاؤه على هذا النحو بقاء الفن. ومن هذا المنطلق، يصبح المضي في هذه التجربة المؤلمة للذات مضيّاً إلى الموت، وتصبح تجربة حب العذريين مترادفة مع تجربة حب بشار لعبدة؛ إذ يعني له التوغل في الحب توغلاً في الموت. إنه لا يملك حيلة أمام هذه المحبوبة سوى التضرع إليها بالألا تمضي به إلى وادي الموت جزاءً وفاءً، كما مضى غيره من العشاق العذريين⁽³⁸⁾:

- 1- أَعْبِيدَ هَلْأَ تَذْكُرِينَ فَتَى
تَيْمَتُهُ بِحَدِيثِكَ السُّحْرِ
- 2- لِمَوْتِ أَسْبَابٍ وَحُبِّكُمْ
سَبَبٌ لِمَوْتِي مُخَصَّصَ الشُّزْرِ⁽³⁹⁾
- 3- وَلَقَدْ عَلِمْتُ سَبِيلَ عُلَّتْكُمْ
فِي مَا يَحِينُ لَغَيْرِكُمْ ظُفْرِي
- 4- فَفَلَلْتُ كَفِّي عَنْ مَسَاءِ تَكْمِ
فَظَلَلْتُ وَاضَعَهَا عَلَى سَخْرِ⁽⁴⁰⁾
- 5- طَمَعاً إِلَيْكَ بِمَا أَوْمَلْتُهُ
وَمَخَافَةً أَنْ تَقْطَعِي عُذْرِي

- 6- لَصْرِيْمَةٍ غَلَبَتْ مُوَاصَلَتِي
وَمَوْدَةٍ زَادَتْ عَلَيَّ وَفْرِي
- 7- إِنَّ الْمُحِبِّينَ الَّذِينَ هَفَّتْ
أَحْلَامُهُمْ لِعَوَاقِدِ الْخُمْرِ⁽⁴¹⁾
- 8- أَمَلُوا وَخَافُوا مِنْ حَيَاتِهِمْ
وَعَرَأَ فَمَا وَأَلُّوا مِنَ الْوَعْرِ⁽⁴²⁾
- 9- نَزَلُوا بِوَادِي الْمَوْتِ إِذْ عَشَقُوا
فَتَتَابَعُوا شَفْعًا عَلَيَّ وَثَرِ
- 10- وَكَذَلِكَ مِنْ وَادِي وَفَائِهِمْ
أَصْبَحْتُ مُجْتَنِحًا عَلَيَّ سَفَرِ
- 1- مَاضٍ وَمَرَّتَهُنَّ بِدَائِهِمْ
فَنَفُوسُهُمْ لِلْقَائِهِمْ تَجْرِي

فالموت وادٍ يستوعب هؤلاء العشاق الأوفياء تدريجيًا، لأن وفاءهم للحب وحرصهم على بقاءه جرّهم إلى تلك النهاية. يبدو الموت للشاعر مقابلًا للوفاء، ويتجلى ذلك من خلال إسناده " وادي الموت " وإسناده " وادي وفائهم "، وكأن المحبوبة العذرية غير منفصلة عن محبوبته عبدة، وكأن (الأنثى) هي امتداد آخر لأولئك الشعراء العذريين. ومن منظور آخر، فإن الموت الذي يرادف الوفاء ليس ذا طبيعة سلبية تعني القضاء على الحياة، بل إن الموت طريق تفضي إلى اللقاء، وتحقيق هؤلاء العذريين سكونًا أبديًا في ظل لقاء الأرواح الخالد، حيث تجري نفوسهم للقاء محبوباتهم، متجاوزة الحوائل التي تفرضها طبيعة الوجود الإنساني من رقابة وبين.

وقد سعى الشاعر لإزالة هذا الخوف من الموت الذي نلمسه بشكل واضح في بيتيه الآتيين⁽⁴³⁾:

عَبْدُ إِنِّي إِلَيْكَ بِالْأَشْوَاقِ
لَتَلَاقِي وَكَيْفَ لِي بِالتَّلَاقِ
أَنَا وَاللَّهِ أَشْتَهِي سَحَرَ عَيْنِي
كَ وَأَخْشَى مَصَارِعَ الْعِشَاقِ

إلى إقران الصيرورة بخلود العاشق، كما يُخلَّد الشهيد في الجنة⁽⁴⁴⁾:

يُخَوِّفُنِي مَوْتَ الْمُحِبِّينَ صَاحِبِي
فَطُوبَى لَهُمْ سَيَقُوا إِلَى جَنَّةِ الْخُلْدِ
وَمَا لَقِي النُّهْدِي إِلَّا سَعَادَةً
بِمَصْرَعِهِ صَلَّى إِلَهُ عَلَى النُّهْدِي

فعلى الرغم من تلاقي تجارب العذريين السابقة مع تجربة الشاعر الذي يعيش مناخهم في حب عبدة، فإن خوفه تتلاشى حدته حين يرى أن الموت يفضي إلى الجنة، أو إلى الحياة الخالدة السعيدة، كما أفضى بالشاعر العذري النهدي⁽⁴⁵⁾.

وقد تكون شدة الوجد والألم في (أنا) الفنان حين يتصدى لفكرة الموت نابعة من قبيل الإحساس الحاد بالمفارقة بين (الأنات) الفانية و(الأنات) الخالدة، فيبقى ينظر إلى محبوبته رمزاً خالداً كالفن تماماً، في حين لا يستطيع التخلي تماماً عن فكرة الفناء، والتناهي، فيلوح له أن تبكي الحياة الباقية (المحبوبة) على فنائه، ذلك أن في هذا البكاء ترجيعاً للإحساس بالحياة،

وتأكيداً لاستمراريتها عن طريق خلود الرمز، ووقائه للذي أبدعه⁽⁴⁶⁾ :

إنِّي لأخشى من تذكُّرِها
مـوتَ الفُجاءة حيثُ لا أدري
من خَفَقَ لودامَ عارضُها
قَدَرَ الفَواقِ وفي لها عُمري
لكن تأخَّرَ يومُ مرثَهن
بوفائِه فوعا على كَسْرِ⁽⁴⁷⁾
فلتنزلنَّ به التي نَزَلَّتْ
يوماً بصاحبِ عُروة العُذري
فإذا سمعتِ بميَّت حزنناً
بكرَ الحَمامُ به ولم يسرِ
فابكي على قبـري مُفجَّعاً
ولقلُّ منك بُكـى على قبـري

إن وفاء العاشق يقتضي الموت، ويغذي هذا الربط تمثله بتجارب العذريين من مثل عروة، هذه التجارب التي تضع الموت نصب عيني الشاعر كلما أوغل في الحب، بشكل يجعل من التوغل في الحب توغلاً في الموت، إلى أن يصل العاشق للإعلاء النهائي للحب (الموت). لقد أصبحت عبدة تمثل وجود (الأنـا) الذي يستحوذ على العقل، ويمكك زمام الحياة والموت، فيتجه إليها مبتهلاً أن تهبه الخير والبركة، لأنها ذات قوة روحية قادرة على النفاذ إلى (الأنـا) والتهامها بصورة المحبوبة المقدسة التي منحها الفن إياها⁽⁴⁸⁾ :

تلك أسقامي، وبرئسي
مـن سقامي لو تواتي

ومنى نفسي وهـمـي
فـي مـقـيـلي وبيـاتي
ونـعـيـمي حـيـنَ أغـفـي
وشـفـاء الـيـقـظـاتِ
والتي أمسي وأغـدو
فـي عـشـي وغـدـة
ذاهـبَ اللـبِّ إلـيـها
مُعلناً فـي الزَّفـراتِ
فـإذا قُـمـتُ أصـلـي
عَرَضَتُ لـي فـي صـلاتـي

ونجده يصرح في غير موضع أن هذه المحبوبة هي «الصنم» الذي يتجه إليه⁽⁴⁹⁾ مستلهمًا بذلك صورة المرأة المرتبطة بالأصول الدينية في شعر ما قبل الاسلام، فيحول الصورة التقليدية إلى مثال فني، يفجر بعناصرها تاريخاً فنياً يجمع مثيرات لأحاسيس جمالية متوارثة، وما زالت بقاياها قادرة على التأثير في نفوس الكثيرين من عشاق النموذج القديم لصورة المرأة⁽⁵⁰⁾.

وبالرغم من قوله إنه لم يتخذ من يهوى ربا⁽⁵¹⁾، أو لم يتخذ عبدة ربا⁽⁵²⁾، فإنه يعود ويصرح بأنه اتخذ وجهها ربا، كما في قوله⁽⁵³⁾:

لم يكن لي ربٌ سوى الله يا عبداً
فمالي اتخذتُ وجهك رباً
إنني واهبٌ لوجهك نفسي
فأقبلني ما وهبتُ نفساً وقلبا

وكان هذا التردد في التوجه إلى المحبوبة، هو تلجج (الأنثى) بين المرأة الواقع التي لم تتخذ في الحب ربةً، وبين المرأة الفن التي اتخذت صورة

مثالية. وللإبقاء على هذه الصورة المثالية لدى (الأنثى)، لا بد من الإبقاء على المحبوبة مستبعدة، وذات غرابة، كي لا تكف عن تصعيد مستوى الحب. وحين تشعر (الأنثى) أن المحبوبة تبادلهما الوفاء، تأخذ بالتحول عنها، لضمان اتصال الحب بالعائق الذي يحول دون بلوغ الانسجام والتوافق. يقول: ⁽⁵⁴⁾

قالت عبيدة: وقد وفيت له
بالود حثي مل فانقلبنا
وصفنا إلى أخرى يراقبها
فينا وكننت أحق من رقبنا

فعبيدة تبدو لنا وفيه لعاشقها، لكن هذا العاشق الفنان ينقلب إلى محبوبة أخرى دون أن تدري عبدة سبب انقلابه عنها. إن صورة المحبوبة تظهر في ذهنه ذات طبيعة واحدة، تنال علوها من خلال قدرتها على إبقاء شعلة الحب خالدة، بغض النظر عما إذا كانت طبيعة توجّه الحب قائمة على الجنس، أو على العفة عن الجسد من أجل الإبقاء على المعاناة في الحب. والمحبوبة في كلتا الحالتين تستوعب وجود الشاعر الذي يتنامى الإحساس به كلما عملت صورتها على إيجاد مناخ توثب الحب لإخصاب الفن.

وقد أكدت المحبوبة (سلمى) عدم اقتصار الشاعر في الحب على امرأة معينة، تنهض بمدلول قوله الساحر فيها، ووصفته بالكذب ⁽⁵⁵⁾:

قالت: أكل فتاة أنت خادعها
بشعرك الساحر الخلاب للعرب
كم قد نشبت بغيري ثم زغت بها
فاستحي من كذب لا خير في الكذب

كما وصفته عبدة ذاتها أيضاً بالكذب⁽⁵⁶⁾. وإضافة إلى ذلك، فقد نجد في القصيدة ذكراً لعبدة أو غزلاً بها، ثم نجد في القصيدة نفسها غزلاً بأخرى، وذلك من مثل قوله⁽⁵⁷⁾:

اسمعي يا خُليدَ أنتِ الخـلـودُ
ما يقولُ المتيمُّ المعمودُ
إن تُصدِّي عني فلستُ برأء
وجبة نومي حتى يموتُ الصدودُ
لو دعاك الذي دعاني من الشؤ
ق فواقاً أردتُ بي ما أريدُ
قربيني خليدَ أنسي ودودُ
وحقيقٌ بالقربِ منك الودودُ

إلى أن يقول:

حَسْبُ نفسي من حُبِّها ما بنفسي
أنا بالِ والحبُّ غَضٌّ جديدُ
لم أقصُرْ عن الأوانسِ حتى
مسني من عبيدة التَّسهيدِ
جَلُّ ما بي منها وما جَلُّ نيلِ
عندها إنَّها عليها جُمودُ

وقد جمع أيضاً بين عبيدة والرباب في قصيدة أخرى⁽⁵⁸⁾. وهو بهذا يؤكد صلته بالحب أو بالمحبوبة الرمز، لا بالمرأة خارج الشعر، فالحب هو الذي يبقى وليس عبيدة أو الرباب.. وخلودهن في الحب رمزاً، يتطلب اختلاط صورتهم بمطالب الفن الذي ينضوين تحت مطالبه.

إن أولئك المحبوبات لسن غير آلهة للفن أو ربات للفن، يقعن في حيل العاشق الفنان الذي يبتغي على الدوام مضاعفة سعيه حبه، فيوقعهن في شباكه، ويبقيهن في ذهنه ربات للفن، يختلفن تماماً عن المرأة خارج الشعر. ولعل قول آتين جلسون الآتي، يضيء هذه الفكرة من الزاوية ذاتها: "إن الأثر الفني يلتهم (أنا) الفنان من قبل أن تلتهمها الآلهة، والفن يلتهم (أنا) الآلهة مثلما يلتهم (أنا) الفنان. وكل ربة تحسب أنها نهاية التاريخ تقع فريسة أسوأ الخيبات، لأن (الأنا) التي تفرق في (أنا) الموضوع الحبيب تفرقها في ذاتها أيضاً. ويتم التهامها لها على نحو أعظم من الالتهام المقابل، لأنهما كلتيهما ضحية شيء آخر. إن الآلهة، وهي تجسد حي لشهوة الفنان المبدعة، هي الفنان نفسه أقل من أن تكون المرأة ذاتها، ويمكننا القول بأن آلهة الفن هي رائدة الإنتاج الفني من قبل أن يخلق الفنان أثره بالذات. وليس النجاح في إبداعها بأيسر الأمر، فمهما عظمت مطاوعتها، أو تعاطفها الذكي بقبول دورها تظل شيئاً آخر غير ما أراد لها الفنان أن تكون" ⁽⁵⁹⁾.

إن عبدة لم تكن سوى محبوبة أو ربة للفن، وجد الشاعر فيها تربة خصبة لبذور العذرية التي تشكل له نمطاً مختلفاً عن تجاربه الأخرى، وإن كان يتفق مع النمط الآخر في بلوغ الغاية (إنكاء الحب لإنجاب الأثر الفني) فسعى إلى توحيد صورتها مع المحبوبة العذرية، وإلى جعل ذاته امتداداً لأولئك العذريين، رغبة منه في تحقيق الخلود الشعري الذي تحقق للشعراء العذريين من قبل.

المحبوبة والفن:

اتجه اهتمام بشار نحو المحبوبة الجارية، وفي المقابل نجد غياباً لشخصية الزوجة (أم أبنائه)، وتعلّقاً بالحب القائم على المعاناة وإيلام الذات، فما دلالة ذلك؟ وما الرموز التي يمكن أن تغذيها صورة المحبوبة الجارية؟. يقول الجاحظ: "إن القينة لا تكاد تخالص في عشقها، ولا تناصح في ودها، لأنها مكتسبة ومجبولة على نصب الحباله والشرك للمتربطين ليقتحموا في أنشطتها. فإذا شاهدها المشاهد رامت باللحظ، وداعبته بالتبسم، وغازلته في أشعار الغناء، ولهجت باقتراحاته، ونشطت للشرب عند شربه، وأظهرت الشوق إلى طول مكثه، والصبابة لسرعة عودته، والحزن لفراقه. فإذا أحست بأن سحرها قد نفذ فيه، وأنه قد تعقّل في الشرك، تزيّدت فيما كانت قد شرعت فيه، وأوهمته أن الذي بها أكثر مما به منها، ثم كاتبتة تشكو إليه هواه.. وربما قادها التمويه إلى التصحيح، وربما شاركت صاحبها في البلوى حتى تأتي إلى بيته فتمكّنه من القبلة فما فوقها، وتفرشه نفسها إن استحل ذلك منها... وأكثر أمرها قلة المناصحة واستعمال الغدر والحيلة في استنطاق ما يحويه المربوط، والانتقال عنه. وربما اجتمع عندها من مربوطيها ثلاثة أو أربعة على أنهم يتحامون من الاجتماع، ويتغايرون عند الالتقاء فتبكي لواحد بعين، وتضحك للآخر بالآخرى، وتغمز هذا بذاك، وتعطي واحداً سرها والآخر علانياتها، وتوهمه أنها له دون الآخر، وأن الذي تظهر خلاف ضميرها. وتكتب إليهم عند الانصراف كتباً على نسخة واحدة، تذكر لكل واحد منهم تبرمها بالباقيين، وحرصها على الخلوة به دونهم. فلو لم يكن لإبليس شرك يقتل به، ولا علم يدعو إليه ولا فتنة يستهوي بها إلا القيان لكفاه"⁽⁶⁰⁾.

فصورة القينة كما يصفها الجاحظ، تختلط بصورة الجارية، وتماثل

الشخصية الدونجوانية. ولعل سر تعلق الشاعر بها محبوبته، هو استحالة عشقها الحقيقي، فهي تُبقي عاشقها متوهماً الحب الصادق منها. إنها بهذه الطريقة تحفز العاشق إلى إبقاء حبه متوثباً متوتراً، مع يقينه أن الحب لديها غائب، وإنما يعيش فيها لذة الحب وأجوائه. يقول بشار مؤكداً ذلك⁽⁶¹⁾:

ما كان إلا حديثَ جارية
لم تلقَ رُوحِي ووافَتْ جَسَدي

فهي لا تعني الشاعر إلا بمقدار ما يتحقق لديه من لهو ولذة. وليس يعني هذا أنها لم تكن سوى بؤرة تفريغ للشهوة، بل كانت حُسن إلهامه الذي يتفجر فيه الخصب والعطاء. إنه يحبها مندغمة مع الفن؛ فالفن يفرض على الذات حركة مستمرة، وتنقلاً دائماً لا تتوقف فيه عند امرأة حسب. وبمقدار ظمأ هذه الذات فنانة تبقى ظامئة للمرأة؛ ذلك أنها وسيلة إلى الحب، والحب وسيلة إلى الفن. ولعل وفاءه لوسيلة الحب (المرأة) قد جاء من قبيل الحرص على وجودها، فهي التي تفجر بتصعيدها مستوى الحب ينبوع الفن، وهي بتحولها الجذري عنه قادرة على إيقاف هذا التصعيد؛ فهو يخاف أن تباعد عنه، أو يبتعد عنها ابتعاداً كاملاً، لأن وجودها يعني وجود الفن.

بهذه الصورة، تقتضي العلاقة بينهما أن تنكث المحبوبة عهداً، لتعمل على إحداث ذلك التصعيد، وفي المقابل نجد الشاعر وفياً للحب والفن اللذين يحبهما مع المرأة. فالعاشق ليس يعنيه أن يكون حبيبته يبادل له الحب " بل الأخرى به ألا يبادل له إذا أراد حباً عميقاً؛ لأن تبادل الحب يقضي على الحب بمجرد خطوة المحب برضا الحبيب؛ إذ بالرضا تقف الحركة، وهي مصدر الإثراء، أي يقف الحب عند تحقيق الغاية منه".⁽⁶²⁾ ولذلك جعلت

المحبوبة (الجارية) متقلبة عن الشاعر، مزورة عنه، انسجاماً مع طبيعتها
التي جُبلت عليها⁽⁶³⁾:

ويوماً بالجديد وفيت عهداً
وليس لعهد جارية بقاء

يُبقى الشاعر على طلب المرأة، ويُعلي من صورتها؛ لأنه يرى فيها
وسيلة للتقرب إلى الحب والفن، على نحو يجعلها تمثل لديه قاسماً مشتركاً
يستوعب هاتين الغايتين، وينهض برمزهما. فأخذت صورتها تتنامى،
وتعلو على المستوى المألوف، لتبرز ممثلة لوجود الشاعر الذي يحوي الحب
والموت، هذا الوجود الذي يسعى فيه للحفاظ على غاية سامية هي الفن.

يقول في إحدى الجواني⁽⁶⁴⁾:

- 1- وجارية خلقت وحدها
كان النساء لديها خدام
- 2- دوار العذارى إذا زرنها
أطفن بحوراء مثل الصنم
- 3- يظنن يمسحن أركانها
كما يمسح الحجر المستلهم
- 4- وبيضاء يضحك ماء الشبا
ب في وجهها لك إذا تبتسم
- 5- ظمئت إليها فلم تسقني
بري ولم تشفني من سقم
- 6- وقالت هويت فمت راشداً
كما مات عروة غمابغم

فالمحبوبة (الجارية) متفردة في جمالها، وكأنها بهذا التميزُ سيدة النساء جميعهن، يتوجهن إليها كما يتوجهن إلى الصنم، طالبات الخير والبركة من هذه القوة الروحية القادرة على إسباغ الخير على مَنْ يتمسحُ بآركانها. أليس يعني هذا أنها المرأة المثل ذات القداسة (تنفتح صورتها هنا على صورة المرأة في شعر ما قبل الإسلام)، والجمال الفذ التي أخذت موقعها من خلال الفن، فأصبح التمسحُ بآركانها توسلاً للإبقاء على الحب، وللإبقاء على الفن؟ وأليس هذا التوجه إليها توجهاً إلى سيدة الخصب التي تتسم بالخلود والقوة كما يتسم الفن بهما؟ وأليس يمثل هذا التوجه إظهاراً للضعف والفناء والتناهي للذات، وبقاء تلك السيدة متمتعة بالخلود والخصب اللذين غذاهما الفن بوجودها؟. لعل الأبيات التالية (٤-٦) قد كشفت عن هذا التناقض بين (الأنات) الفانية و(الأنات) الخالدة؛ فالمرأة يضحك "ماء الشباب" بوجهها، وفي هذه الضحكة إغراء للعاشق الفنان ببذل المزيد من المعاناة، والتقرب إليها لكي يحظى بالماء الذي يمكن أن يوازي ماء الحياة الخالدة التي تنفي الضعف والتناهي بالإبقاء على صورة الحياة في قمة خصوبتها. ولهذا نجده يظماً إليها أو إلى ريقها، لكن هذه الجارية بفعل نرجسيتها المتعالية ترفض أن تطفئ ظمأه، محتفظة لذاتها بالشباب والخلود.

وفي أمرها له بالموت كشفٌ من الشاعر عن نوازع المحبوبة التدميرية لعاشقها، تلك النوازع التي تشكل اندغاماً للحب والموت، وكان إشفاقها على عاشقها من اللجة في الحب، يدفعها إلى إقران الخلاص بالموت عشقاً، كما مات العاشق العذري عروة. وعلى هذا، نستطيع أن نضم نازع المحبوبة التدميري إلى مظاهر الكراهية المنتمية إلى غرائز الموت التي تواكب غرائز الحب. وقد يشير اختزانها "ماء الشباب" لذاتها، ورفضها إرواء ظمأ الشاعر

منه، أو من الريق الذي يعادله إلى رفضها انتهاء فنه، وإلى أنها قوة تتسم بالحيوية الدائمة التي يقاوم الشاعر بوساطتها فناء الإنسان وتناهيه بالتقرب إليها والتمسح بأركانها. وقد يشير الأمر نفسه إلى أن رفضها منحه الماء أو الري، وأمرها له بالموت يشكل صيغة مترادفة مع الدهر الذي يحتفظ بالقوة، ويسلبنا إياها .

ولذلك نجد الشاعر يتوسل إليها ألا تقتله، كما يقتل الدهر المرء وهو راغب في تحقيق الحياة، والمضي في طلبها⁽⁶⁵⁾ :

يا عَبدَ لا تقتليني إنني رجلٌ
إن تُطَلِّبني بدمي لا تُسبِّقني ثاري
ولو تحرَّجت من قتلي بلا ترة
لم تقتليني جهاراً غير إسرارٍ
قالت ولا ذنب لي إن كنت جاريةً
قد خصني بالجمال الخالقُ الباري
فصاغني صيغةً نصفين، من ذهب
نصفي، ونصفي كدعص الرملة الهاري⁽⁶⁶⁾
إذا بديت رأيت الناس كلهم
يرمون نحوي بأسماع وأبصار
قتلت مَنْ كان قدامي بحسرتة
وجنَّ مَنْ كان خلفي عند إدياري

هذه المحبوبة ذات الطبع الدونجواني، القادرة على إغراء الذوات بالاندفاع إليها، كما تندفع إلى شهوة الحياة، قادرة أيضاً على الفتك بها؛ فتقتل من كان أمامها بحسرتة، وتصيب بالجنون من كان خلفها. وكان في

إغرائها لهم، وفي قتلها من يتعلق بها أو إصابته بالجنون، قدرةً على التحكم في مصير من يتقرب إليها، أو يتقرب إلى الحياة في ظلها، كما يتحكم الدهر بمصير الإنسان، فيقطع عليه اندفاعه، ويقلب رغباته إلى غير ما تمنى. إنها بعبارة مختصرة: وجود الشاعر الذي تتواشج بداخله خيوط الحياة والموت.

أما إلحاحه على حب المرأة المتزوجة، فمرده إلى أن الزواج يمثل حاجزاً عظيماً أمام (الأنثى) للحيلولة دون السكون إليها؛ فالمرأة المتزوجة هي في حكم ميتة، تقتل حبها المتوثب بالامتلاك أو الزواج⁽⁶⁷⁾:

إذا ركبَتْ منَّا بليلاً فَقُلْ لَهَا:
عليكِ سلامٌ ماتَ مَنْ يتزوجُ

فزواجها يعني انتفاء التوافق والانسجام بفعل الأنثى (المرأة) مع (الأنثى)، لكن الحب يبقى داخل (الأنثى) متوثباً، أعمق من الماضي؛ لأن هذا العائق الكبير (الزواج) يعزز من إصرار الشاعر على المضي بحبه لها، مستغلاً وجود هذا العائق، الذي لا يفضي إلى طمأنينة الذات مع المحبوبة.

وتأكيداً لهذه الفكرة، فقد كانت سلمى متزوجة⁽⁶⁸⁾، وكانت عبدة⁽⁶⁹⁾، وخشابة⁽⁷⁰⁾ كذلك. وعلى الطرف المقابل كانت شخصية الزوجة غائبة. ولعل هذا يرد إلى طبيعة العاشق الفنان الذي يبتغي الحب مرادفاً للحرية. والمحبوبة زوجة - بهذا المعنى - تشكل تقييداً لتلك الحرية.

وفي ضوء هذا، يمكن فهم الخبر الذي جاء به ابن قيم الجوزية: "كان بشار الأعمى يرتع، فبلغ امرأته ذلك، فعاتبته مراراً فحلف لها. وأنها سألت عن المكان الذي يمضي إليه، فدلت على امرأة تجمع بين النساء والرجال،

فبذلت لها شيئاً وسألتها إذا جاءها بشار أن تبعث إليها. ففعلت وقالت:
أبشار قد وقعت اليوم امرأة في أجمل النساء ووصفتها له فطرب إليها، فلما
خلا بها وخالطها ضربت بيديها في لحيته وشتمته، وقالت: أين إيمانك
الفاجرة؟ فقال لها: لعنك الله ألا تركتني حتى أقضي حاجتي، فوالله ما رأيت
أبرد منك حالاً، ولا أطيب منك حراماً⁽⁷¹⁾. فممارسة الحب القائمة على
الامتلاك، لا تحقق لدى (الأنثى) لذة الحب التي تنشدها، وتلغي كون المحبوبة
متناغمة مع الحرية؛ فزوجته حينما خلا بها في صورة امرأة محرمة،
أصبحت ذات معنى آخر، يرادف ما يلاقي عند المرأة محبوبةً.

الطيف:

يجتر الليل - محل سكون الحواس - إحساساً بالسكون الأبدي (الموت) تأخذ فيه (الأننا) باستحضار همومها، وإيقاظ كوامن معاناتها، وكأنها في استغراقها بخضم الليل تستغرق في عالم مصيرها الغامض كغموض الليل الذي يلف الأشياء بظلامه. فالأرق، والشجن، والأحزان التي يبعثها الليل، تنبع جميعها من مقابلة الليل بالمستقبل الغامض ومقابلة رقدة النوم (الموت غير الكامل) برقدة الموت (السكون الأبدي).

ولتحرير (الأننا) من نطاق الحاضر المرتبط بالمعاناة، ومن الانعتاق في مجال الموت، والاسترخاء في وعائه المظلم، تنبثق صورة الطيف محاولة بث الإحساس بالحياة داخل (الأننا)، ومعيدة بناء الذات الممزقة. فالطيف يحمل بذور الحياة وسط تربة الموت (الليل). وقد يأتي الطيف في اليقظة، حينما يكون العاشق في حالة أقرب إلى النوم، أو في حالة تشبه أحلام اليقظة. وفي كلتا الحالتين -النوم واليقظة- يمكن القول: إن الشاعر يتمثل الليل المظلم، ويجتر ذهنه اقتران الليل بالنوم، هذا الاقتران الذي يقابل اقتران الليل بالموت "لأن الموت نوم أبدي، أما النهار فقرين للفراق والبعد" (72).

يقول بشار (73):

- 1- سُبْحُ خَلِيلِي وَقَلْ يَا حُسْنَ تَصْوِيرِ
رَاحَتُ سُلَيْمَى تَهَادَى فِي الْمَقَاصِيرِ
- 2- خَلِيفَةُ الشَّمْسِ تَكْفِي الْحَيَّ غِيَبَتَهَا
كَأَنَّمَا صَاغَهَا الْخَلْأَقُ مِنْ نَوْرِ

- 3- تَمَّتْ قَوَاماً وَعَمَّتْ فِي مَجَاسِدِهَا
كَأَنَّهَا مَنَ جَوَارِي الْجَنَّةِ الْحُورِ
- 4- وَرَبُّمَا شَاقْنِي طَيْفٌ بِصُورَتِهَا
وَزُرَّتْهَا قَبْلَ أَصْوَاتِ الْعَصَافِيرِ
- 5- لَمَّا رَأَتْ مَضْرَحِيَا خَلْفَ دَانِيَةِ
مِنَ الدُّوَاعِ سُرِّي فِي سِتْرِ مَآثُورِ⁽⁷⁴⁾
- 6- تَشْمُسَتْ فِي الْجَوَارِي ثُمَّ قُلْنَ لَهَا
سِيرِي فَقَالَتْ أَمِيرٌ غَيْرُ مَأْمُورِ⁽⁷⁵⁾
- 7- حَتَّى إِذَا غَرَّ فَتَقٌ تَحْتَ وَسَنَتِهَا
وَرَا جَعَلَتْ بَعْدَ تَسْبِيحٍ وَتَكْبِيرِ⁽⁷⁶⁾
- 8- وَكَانَ مِنْهَا لَنَا شَيْءٌ وَكَانَ لَهَا
مَنَا شَبَابِيَّةٌ بِهِ فِي غَيْرِ تَغْيِيرِ
- 9- نَعَى لَنَا اللَّيْلَ نَاعٍ بَيْنَ أَغْشِيَةِ
تَدْعُو الصُّبْحَ بِصَوْتٍ غَيْرِ مَنْزُورِ
- 10- فَزُلْتُ عَنْهَا وَزَالَتْ فِي لَعَائِبِهَا
كَأَنَّمَا كَانَ حُلُمًا غَيْرَ مَعْبُورِ
- 11- يَا طَيِّبَهَا بَيْنَ رِيحَانٍ وَمُلْتَثِمِ
نَطْوِي الدُّجَا بِسُجُودٍ لِلْقَوَارِيرِ
- 12- مِنَ اللُّوَاتِي إِذَا حَنَّ الْكَرَانُ لَهَا
صَلَّاتٌ بِأَذْنٍ لَصُوتِ الْبَمِّ وَالزُّيْرِ⁽⁷⁷⁾
- 13- لَوْلَا الْخَلِيفَةُ شَارَفْنَا زِيَارَتِهَا
لَكُنْ عَهْدُنَا أَمِينَ اللَّهِ فِي الْخَيْرِ
- 14- قَدْ كُنْتُ لَا أَتَّقِي عَيْنًا مُبْصِرَةً
وَلَا أَر_اقِبُ أَهْلَ الْفُحْشِ وَالزُّورِ

- 15- حتى إذا القائم المهدي أوعدني
 في اللهـو خلّيته للعاشق الزير
- 16- فالآن أقصرت عن سلمى وزينتي
 عهد الخليفة زين البُرد بالنير
- 17- يا سلّم إنّنا تأياني لكم ملك
 حبّ الوفاء وشوقي غير تعذير
- 18- رُوحِي عليك سلامُ الله، وادعة
 لا يقطع الإلف شيء غير مقدور
- 19- إنّني يُشيعُني قلبي بقافية
 راحت تُحرق في كلب وخنزير
- 20- أنا المرعّث يخشى الجنّ بادهتي
 ولا ينأى الأعادي من مزاميري
- 21- رفعت قوماً وفي أحسابهم ضعة
 وقد كعمت رجالاً بعد تهريـر⁽⁷⁸⁾
- 22- ومُقبل مدبر في وجهه ضخم
 كأنه قُرصُ زادٍ غير مكسور
- 23- علّته بسنانِ الرمح منفرداً
 دون الأجابة في سوداء ديجور
- 24- يا حسنه منظرأ في حُسنِ كاملة
 طارا على النفس بل قالاً لها طيري
- 25- حتّى إذا شقّ عنه الليل ودعني
 بعبرة ولثام في التّنانير⁽⁷⁹⁾
- 26- كأنه في بياض الصّبح منصرفاً
 بدر السّماء تماذي في التّماصير⁽⁸⁰⁾

فالشاعر يتتبع صورة المحبوبة (سلمى) عبر الذاكرة، ويستحضر ذلك الجمال الذي صاغها الخلاق به، فهي "خليفة الشمس" وكأنها من "جواني الجنة". إن في هذا التعظيم لصورة المحبوبة، وإحاطتها بهالة من الجمال الخارق تعميقاً لأثر هذه المحبوبة الغائبة في الذات. كما يُظهر قوله في البيت الرابع "وربما شاقني طيف بصورتها" أن تلك الصورة أصبحت تشكل رغبة حادة تتوق إلى تحقيقها، ولا يمكن أن تتحقق إلا عن طريق الطيف الذي يزورها في ظلمة الليل، قبل انبعاث أصوات العصافير.

اللقاء في الليل يبعث في الذات حالة النفس المطمئنة، لتحيا في الموت مع تجليات وجود المحبوبة، هذا الوجود الذي تقتنصه الذاكرة في صورة طيف. فالليل الذي يقابل الموت تندفع فيه (أنا) العاشق محاولة إيقاظ صورة الحياة ممثلة بالطيف، وكأن لقاء هذه الصورة الروحية لقاء في الموت، تتراعى إليه (الأننا) بفعل أثر الليل في النفس، بوصفه مهذاً للإلهامات، ومجالاً تسبح فيه الأرواح متسامية عن القيود التي يفرضها الوجود الإنساني كالبين والكبت، محققة بذلك وجودها في الموت.

إن بزوغ الصباح يُذكّر بانبعاث الحياة بعد هجعتها؛ إذ ترجع الأرواح إلى إसार الأجساد، وتنفك عن التجوال في السكون آمنة، لتعود إلى صخب الحياة، أو النشاط المعيشي. فالليل إذن لقاء، والصباح تشتت وفراق؛ فحينما يُنعى الليل للعاشقين بانبعاث ضوء الصباح يموت اللقاء، أو تنقضي الحياة المتحققة بالأرواح دون أن تنفذ إلى اللقاء الحقيقي "كأنما كان حلمًا غير معبور".

هذا اللقاء شكّل للأننا انتصاراً على الموت، أو على الظلام الذي يقابله. فوجود الطيف نجدها تقول "نطوي الدجا"، أي تنفي الإحساس بصورة

الموت السلبية عن الذات، بما تناله من لذة مع الطيف، وفي الوقت ذاته تُبدي انتصاراً على معاناة الحاضر التي يفجرها وجود الليل، وانتصاراً على البين والكبت.

وتأتي زيارة الطيف على هذا النحو، بعد وعيد الخليفة المهدي، وأمره الشاعر بالتخلي عن اللهو، وعن المضي في اللذة. لقد جاء الطيف بديلاً جذرياً عن الوجود الفعلي للمحبوبة "لولا الخليفة شارفنا زيارتها" لأن الاندفاع إلى المحبوبة يمثل اندفاعاً إلى الموت الذي يفرضه المهدي إن خالف أمره. فاقترض دافع الإبقاء على الحياة وسط الموت الإبقاء على الطيف في مواجهة الكبت، وفي مواجهة الهموم التي يستجلبها وجدان الليل، ويعمل على تصعيدها. فالكبت يمثل عامل تحول رهيب في حياة الشاعر عن الماضي، تحول أسلم حرية الحياة إلى الضعف والانهزام أمام سلطة الرقابة الممثلة بالخليفة "قد كنت لا أتقي عينا مبصرة"، فيأخذ استحضار الماضي بعثاً للحياة، وشداً لأزرها في مواجهة الحاضر. لكن هذا الانسياب في الماضي، يقف عند ارتداد الشاعر لنقطة الحاضر "فالآن أقصرت عن سلمى" حيث يبرز لنا الإقصار عن المحبوبة مفروضاً بفعل عوامل خارجية، فوق طاقة الشاعر، وليس من داخله؛ فهو يرغب في الإبقاء على الحياة، بدليل الفرار إليها عن طريق الطيف. إن الإقصار عن سلمى رمز الحياة المندغمة مع الحرية وصوت الماضي، هو إقصار عن العودة إلى الحياة المشرقة التي تفتقدها (الأنثى) في حاضرها، وتتعلل ظاهراً بأن الرضوخ لأمر الخليفة بترك المضي في الصبا هو إشراق للذات، لكنه في حقيقة الأمر يُشكل كبتاً يفضي إلى التفريغ عن طريق الحلم أو الطيف.

يبدو الطيف لحظة إضاءة على الماضي الذي طواه الزمن، كما يطوي الليل (الموت) إشراق النهار (الحياة). ويبدو في الوقت ذاته بعثاً للحياة في

سكون الحاضر وظلامه الذي يذكر بالموت. ويبدو لحظة تأسيس المستقبل وتدعيمه، وذلك لفاعليته في الإبقاء على الحياة ومواجهة أزماتها، فيدحر عنها الإحساس بانقضاء الحياة لانقضاء الماضي المشرق، ويعطيها أملاً بإمكانية استعادة زمن المحبوبة. إن الطيف يعيد للذات وحدة الشعور بعد الانفصال والتشتت، ويضعها أمام بنية الزمن بصيغتها المتكاملة (الماضي، والحاضر، والمستقبل).

وما دامت مشكلة الشاعر أمام الليل الذي يقابل الموت قد تناقشت حدتها بفعالية الطيف، فكيف يمكن أن يقلص الشاعر أزمته في وجدان النهار الذي تعجُّ فيه العيون والرقباء، وتنعدم منه صورة المحبوبة؟ لقد لجأ إلى وسيلة دفاع أخرى عن حياة (الأنات)، تمكنه من مواجهة أزمته الداخلية مع البشر، ألا وهي قوة الفن ممثلة بالهجاء. الهجاء هو سلاح الشاعر للإبقاء على سيادة الذات، يسلطه كالموت المحرق للنيل من أعدائه، وإثبات وجوده في الحياة. إن تدني مستوى الحياة نتيجة فقدان المحبوبة يلزم الذات بإعادة تعاليتها بوسيلة أخرى ترفعها هي "الفن" التي يلجأ من خلالها إلى الفخر والتغني بالذات؛ فهو "المرعوث" الذي تتسم قوته بالشمولية، يخشاه الجن، وينفي النوم في عيون أعدائه، لخوفهم من هذه القوة التي ترفع قوماً وتهدم آخرين. الفن عنده، يعادل الفروسية، ويحقق للذات قمة إحساسها بالوجود، وكأنه سنان رمح يمسكه الشاعر ليطعن به خصمه. ومما يلحظ أن الذات تجد مجالها لإثبات هذا الإحساس في الليل "علته بسنان الرمح... في سوداء ديجور"، وكأن مجال الموت هو أيضاً مجال للحياة، وهو الذي يكسب الذات طاقة تأسيس الحياة، والحفاظ على شحنها بالقوة.

وفي الأبيات الثلاثة الأخيرة من القصيدة، نجد الشاعر يرتد إلى الحديث عن الطيف. وقد رأى محقق الديوان أن موقعها عقب البيت الذي أوله

"من اللواتي" وهو البيت الثاني عشر من القصيدة⁽⁸¹⁾. فالأبيات الثلاثة تشير إلى عودة صورة المحبوبة بين الأوانس، وتتزامن هذه العودة مع انسلاخ الليل وبزوغ بياض الصبح. وفي هذه اللحظة تودّع المحبوبة الشاعر وعيناها تفيضان دمعاً؛ وهذا يُفصح عن شدة رغبتها في الإبقاء على وجوده، وفي الوقت ذاته شدة رغبتها في الإبقاء على الليل للإبقاء على الحياة داخل الموت.

إن الحب يبلغ أقصى درجاته، حين تستحوذ صورة المحبوبة على الذاكرة، ويُلحّ وجودها على الذات بصورة الطيف المؤرّق. وحينما تشعر الذات أنها بلغت هذه المنزلة، تحاول البحث عن منزلة أعلى، وكأنها بهذا البحث لإعلاء الحياة على ذاتها، تحاول التوحد مع الموت الذي يذكّر بقاء الأرواح الأبدية⁽⁸²⁾:

هل تعلمين وراء الحب منزلة
تُسدني إليك فإن الحب أقصاني
يا رثمٌ قولي لمثل الرثم قد هجرت
يقظني فما بالها في النوم تغشاني⁽⁸³⁾
لهفي عليها ولهفي من تذكرها
يدنو تذكرها مني وتنانني
إذ لا يزال لها طيفٌ يؤرّقني
نشوانٌ من حبها أو غير نشوانٍ

الشاعر "يبحث عن منزلة تحقق القرب من المحبوبة فوق الحب، حيث أدى الحب نفسه إلى البعد والقطيعة مع أن قربه من محبوبته، هو في الحقيقة تحقيق للحب نفسه. وهكذا يعبر بشار عن دورانه في حلقة مفرغة؛ لأنه كلما

وجد وسيلة لتحقيق الحب، رده الحب مرة أخرى بعيداً عن محبوبته⁽⁸⁴⁾ التي تُطالبه دائماً -بهجرها المتواصل- بالمزيد من الإغلاء إلى أن يصل نمو الحب إلى نضوجه، أو إلى صورته النهائية (الموت). في هذه الصورة تأخذ الأرواح في الاتحاد بالزمن الأبدي، زمن الموت الذي يُحرر النفس من التشئت والانفصال. وبهذا نلمس من الشاعر رغبته في الإبقاء على الطيف بالاسترخاء إلى النوم أو الموت، ذلك أن اليقظة تنفي هذه الصورة، والمحبوبة قد هجرت نطاق اليقظة، فلا سبيل للاحتفاظ بوجودها إلا عن طريق الموت (النوم) حين يغشى طيف المحبوبة حياة (الأنات)، ويجعل سياق الموت (الليل) مجالاً رحباً للقاء.

ولعل وجود طيف المحبوبة عبدة، قد أخذ صورة مرادفة لها؛ فوجودها الفعلي قائم على البين والحرمان، واستدعاء صورتها في الذاكرة يشكل حياة في الليل السرمدي، مما جعل طيفها يبرز ملماً به في نومه ويقظته، مستثيراً روع الذات التي ترى في حضور الطيف، وذكر المحبوبة صبغة مترادفة؛ لأنها وجود وغياب في الوقت ذاته⁽⁸⁵⁾؛

أَيُّهَا الْمُسْتَجِيرُ مِنْ حُبِّ عَبَّاءَ
دَّةَ إِذْ رَاعَاهُ خِيَالُ فَهَبَّاءَ
لَيْسَ مِنْ حُبِّهَا مُجِيرٌ سِوَاهَا
بَعْدَ مَا سَارَ فِي الْفَوَادِ وَدَبَّاءَ

إن الخيال أو الطيف يريع الشاعر لكونه صورة أخرى من الحرمان الذي تفرضه المحبوبة، مما يؤكد أن وجود المحبوبة حقيقة هو الذي يجيره من تصاعد معاناته في الحب. وقد يبدو طيفها -على الرغم من حضوره- محتفظاً بالتمنُّع، وعدم التنوُّيل كما تبدو المحبوبة ذاتها، فيعمل بذلك على

تنامي قلقه، واشتداد معاناته في الليل⁽⁸⁶⁾:

لَمْ يَطُلْ لَيْلِي وَلَكِنْ لَسِمَ أَنْفُ
وَتَفَى عَنِّي الْكَرَى طَيْفُ الْم⁽⁸⁷⁾
وَإِذَا قُلْتُ لَهَا جُودِي لَنَا
خَرَجْتَ بِالصُّمْتِ عَنْ لَا وَنَعْمِ
نَفْسِي يَا عَبْدُ عَنِّي وَاعْلَمِي
أَنْتِي يَا عَبْدٌ مِنْ لَحْمٍ وَدَمٍ
إِنَّ فِي بُرْدِي جَسْمًا نَاحِلًا
لَوْ تَوَكَّاتٍ عَلَيْهِ لَانْهَدَمَ
خَتَمَ الْحَبِّ لَهَا فِي عُنُقِي
مَوْضِعَ الْخَاتَمِ مِنْ أَهْلِ الدُّمِّ

يأتي طيف المحبوبة (عبدة) إلى الشاعر في الليل، وينفي عنه النوم، مما يوحي بأن الهموم كانت تتجاذبه، وأن الليل الذي يرادف الموت فجر في داخله الإحساس بالفناء والتناهي؛ لأن تمادي الذات في الحب يظهر عجز الإنسان عن مواجهة الموت المندغم مع ذلك التماذي، فيأخذ بتصوير ضعفه وعجزه البشري؛ إذ إن طاقات الإنسان على احتمال الألم محدودة، فقد خلق من لحم ودم. ثم يستبطن الشاعر رؤيته لهذا العجز بوصف حالة جسمه بالنحول حتى أن المحبوبة لو توكَّات عليه لانهدم. وقد غدَّى الطيف هذه الأحاسيس، لكونه حضوراً وغيباً لصورة المحبوبة، وهذا الأمر زاد من شدة معاناة الذات وافتقادها الوجود الحقيقي لتلك المحبوبة.

لقد أخذ الشعور بالزمن مجراه الطبيعي فلم يطل الليل، وإنما شعرت الذات نتيجة الهموم أن الليل يطول عن حده. أليس يعني هذا كله أن طيف

عبدة هو امتداد لصورة المحبوبة التي لا تبرح حياته في النوم واليقظة، وأن وجود المحبوبة في الليل المذكّر بالموت، يمثل حضوراً دائماً في ليله السرمدى، فلا تشعر الذات باختلاف الزمن؛ لأن حضورها في هذا الليل صار حضوراً في زمنه الذاتى.

ويلحظ في النص أن الشاعر يتحول في البيت الثانى عن الطيف إلى المحبوبة ذاتها، فيوجه فعله الأمر إليها في قوله "نفسى يا عبد.." وقوله "واعلمى .. يا عبد" ذلك أن طيف عبدة ليس بديلاً جذرياً عنها، بل يرادف طبيعة وجودها التي تقتضى الغياب والحرمان. إنها تشكل في ذهنه حضوراً وغيباً في الوقت ذاته، ولا يستطيع الخلاص من هذا الحب، أو إزاحة ثقله؛ فقد خُتم حبه لها على عنقه كما يُختم أهل الذمم ليُميزوا، ويبقى هذا الختم ملازماً الحياة إلى الأبد، كما تلازم صورة المحبوبة وطيفها حياة الذات.

العاذل والواشي والرقيب:

تتعاور الذات في أثناء اصطدامها بالإنسان والزمان والمكان مشاعر وأحاسيس مختلفة، فتسعى في كثير من الأحيان إلى إسقاط مواقفها على الوجود الخارجي؛ فتظهر عناصر هذا الوجود أدوات فنية، تشف عن مكنون أزمة الذات الداخلية، وعن الصراع القائم داخل (الأننا)، بين الارعواء والاندفاع، أو بين البذل والإمساك، .. وقد يكون في شخصيات (العاذل، والواشي، والرقيب) تجسيد لهذه المواقف، بصورة تبدو فيها هذه الشخصيات أحياناً بمستويات مترادفة، أو تنهض بمدلولات متقاربة يحاول الشاعر تشكيلها.

وسأتناول هذه القضية في ضوء فكرتين: الصراع داخل (الأننا) بين تبديد المال والميل إلى الاعتدال في الإنفاق، والصراع داخل (الأننا) بين الارعواء عن شهوة الحياة (الحب) وبين الاندفاع إليها.

الفكرة الأولى: الصراع داخل (الأننا) بين تبديد المال والميل إلى الاعتدال في الإنفاق.

يقول الشاعر مجيباً امرأة من بني سعد كانت جارة له فلامته على تنازله عن حديقة صارت إليه بالميراث من بعض عصبته، فصيرها لبعضهم أو تنازل عن حظه لبقية شركائه، كما يؤخذ من الأبيات⁽⁸⁸⁾:

- 1- تَلُومُ ابْنَهُ السَّعْدِيَّ فِي حُلِّ عُقْدَةٍ
شَرِيكَتُ بِهَا وَدَّ الْعَشِيرَةَ أَوْ مَجْدًا
- 2- رَأَتْ جَارَهَا رُدَّتْ عَلَيْهِ حَدِيقَةٌ
مَنْ الْمَالِ مَا طَلَتْ نَجَسْتَنِي رُطْبًا رَغَدًا

- 3- فلم تُولنا إلا محامداً صاحباً
فباتت على هُـمٍّ وأبدت لنا وجداً
- 4- فقلت لها صبراً بُني فإنها
مواريث لـم نملك لأعناقها رداً
- 5- وقد شقني ألا تزال كـليفة
تُصبني فيها فأصبح مكمداً
- 6- دعيني ابنة السُـعدي إن خليقتي
أنت دون مالي فانتني وحده قصداً
- 7- وقد يرزق الله اللئيم وربما
غدا الماجد المحمود من ماله فرداً
- 8- وما كنت إلا كالاصم ابن جعفر
رأى المال لا يبقى فأبقى له حمداً
- 9- أفيئي فإننا لاحقون فإنما
يوخـرننا أنا يُعد لنا عداً
- 10- سأنفق ما نالت يدي ويهزني
لبذل النـدي ميراث من لم يكن وغداً
- 11- وما المال إلا مثل ظل سحابة
غـدت طـبقاً ثم انجلت قطعاً برداً
- 12- فقل للذي يُبقي لمن ليس باقياً
تصيب ولـم تُعقب نجاحاً ولا رشداً
- 13- تمتع من اللذات واستبق منصبا
فإنك لاقى القـوم قد جفلوا برداً⁽⁸⁹⁾
- 14- ولا تك كالشاكي مضاض حاجة
غـيباً فلم مات قيل له بعداً

فصوت اللائمة، يأتي بعد أن وهب الشاعر حقيقته، معتقداً أن في هذا الفعل استحواداً على مودة العشيرة له، وتحقيقاً للمجد. وهذا يعني أن صوتها جاء بعد إحساس الذات أن تفريطها بما تملك قد يعرضها للضعف، أو يحول دون نماء الحياة وعلوها. إن هذا الصوت المنشق عن (الأنأ) يحاول الكشف عن مخاوف الشاعر. ويبدو صوت اللائمة هو الجانب المتعقل من الذات الذي يُملي عليها نمطاً من التوازن والاعتدال في الإنفاق، حرصاً على إبقاء الحياة بمستواها القوي.

وما دام صوت اللائمة قد تحدت غايته، فإنه يأخذ بالعلو والاشتداد لردع الشاعر عن المضي في هذه الطريق. ونلمس هذا العلو وهذه الشدة بمحاولة إضعاف صوتها، باللجوء إلى أفعال الأمر "دعيني، أفيثي"، وإلى محاولة تسويغ مواقفه تجاه تبديد المال، ليحد من علو صوتها؛ فيؤكد لها أن الذات قد طبعت على فعل المكارم طلباً للحمد بين الناس.

إن التطرف في الإنفاق يفصح عن رغبات الشاعر الجامحة في الوصول إلى السيادة وطيب الذكر، انطلاقاً من التفكير بحتمية الموت؛ فالحياة القائمة على حُسن الصيت بعد الموت، هي الأبقى للذات، والموت وفقاً لهذا الفهم طريق تفضي إلى الحياة الخالدة. ونستشعر من استشهاد ببقاء ذكر ابن جعفر، نتيجة تبديده المال طلباً لحسن ثناء الناس عليه، أن الشاعر في حالة صراع مع ذاته، غذاه الإحساس بالموت من ناحية، والرغبة في الخلود من ناحية أخرى، وأن هذا الصراع اتخذ أداة فنية، هي صوت اللائمة.

الحياة القوية السامية تتطلب القوة في الإنفاق، والارعواء لمطالب اللائمة والميل إلى الاعتدال، يمثلان نزوعاً إلى عجز الحياة وضعفها، وعدم

القدرة على تخليد الذات بعد الموت. إن التطرف في تحقيق الخلود عن طريق الذكر، يجعل الشاعر يرفض الإصغاء لصوت لائمه، ولا يدعها تقدم الحجج والبراهين التي يمكن أن تثنيه عن مواقفه، بل يتخذ موقفاً حاسماً بقوله: "سأنفق ما نالت يدي" لأن إبقاء المال بعد الموت، دون أن يحقق حياة للذات هو إبقاء له بين يدي هالك مثلها، لا يُرجى له أي نصيب من الخلود. وهذا أسلوب من أساليب دفاع الشاعر عن نفسه في ردّه على اللائمه. فالشاعر لا يعطي لها فرصة الحضور المستقل في القصيدة، بل تُسمع أصداء صوتها تتجاوب في ثنايا حديث الشاعر عن نفسه⁽⁹⁰⁾. إن في عصيان الشاعر لللائمه تعميقاً لعلو حياة الذات، ورفضها التدني إلى مستوى العجز والضعف، باندفاعها إلى الاستمتاع بما تجود به الحياة من لذات، دون التفريط بالمروءة والسيادة. ويأتي هذا الاندفاع إلى اللذات بعد تفكير عميق بالصيرورة والتناهي، وكأن استباق اللذات، وبذل المال في الكرم لا ينفصلان عن هذا التفكير الذي أثاره الموت، بل إن اللذة والكرم هما لذة انتفاء العجز والضعف، وتأكيد تعالي الحياة.

الفكرة الثانية: الصراع داخل (الأنا) بين الارعواء عن شهوة الحياة (الحب) وبين الاندفاع إليها.

سبقت الإشارة إلى أن العاشق الفنان يحرص على إبقاء حبه متوثباً، لا يعترف بالسكون والميل إلى الاتزان؛ لأن في السكون والاتزان تذكيراً لسعي الحب إلى الخمود أو إلى الموت. ولهذا نجده يلجأ إلى اصطناع العوائق للحيلولة دون هبوط مستوى الحب. يقول زكريا إبراهيم: "إن الحب المهدد بالانغماس أو الاستغراق في شخص المحبوب، سرعان ما يبتكر لنفسه حيلة يستطيع عن طريقها إعادة خلق التمايز، أو الفاصل الذي قضت عليه حالة الاتحاد الصوفي. وليست هذه الحيلة سوى اللجوء إلى خلق العوائق

واصطناع الهجر، والإكثار من الغياب. ونحن نعرف كيف أن كثيراً من العلاقات العاطفية، لا يمكن أن تستمر، اللهم إلا إذا ظل المحبوب بعيداً نائياً، أو إذا معن في الهجر والصد، أو إذا استحال إلى كائن وهمي لا وجود له، أو إذا اختفى نهائياً من عالم الوجود، فأصبح بمثابة الغائب المطلق⁽⁹¹⁾. ولعل في قول زكريا إبراهيم ما يضيء القضية التي نحن بصدد مناقشتها؛ فهذه العوائق تظهر محققة للآنا توثب الحب وتعزیزه، وفي الوقت ذاته تحقق لها نوعاً من الإحساس بالموت، نتيجة إرغام الذات على كبت شهوة الحياة، وعدم استنفادها بالسكون إلى المحبوبة. فالمحبة قد تنجز الوعد أو تشتت القرب من العاشق، إذا لم تخش عين الراصد⁽⁹²⁾، وهي دائمة الحذر من العيون التي تترصدها، فتسلم خفية أو تطوي الزيارة⁽⁹³⁾، ومع ذلك فإن على الذات أن تؤكد عصيانها المستمر للعائق، وارتباطها الوثيق بالمحبة⁽⁹⁴⁾:

لا تخافي على مكانك عندي
عوض ما هل الحجيح ولبي
إن قلبي ملآن من حبك المح
ض فحسبي من حبي ثنتين حسبا
ضقت عن كربة العتاب فحسبي
لا تزيد حبيب نفسك كربا
ويح نفسي، أكل ما دب واش
بحديث وثبت للهجر وثبا
ما كذا يصنع المحب فقري
أين منّا من لا يقارف ذنبا

لم يكن لي ربٌ سوى الله يا عبد
 فمالني اتخذت وجهك رباً
 إنني واهبٌ لوجهك نفسي
 فاقبلي ما وهبتُ نفساً وقلبا
 ولقد قلتُ للذي لا مني في—
 لك جهاراً وما تقنعتُ خبياً⁽⁹⁵⁾
 رحتُ صلباً ولو شربتُ من الحب
 بكاسي لما تروحتُ صلباً
 فاترك اللوم في عبدة إنني
 تارك مَنْ يلوم في تلك جنباً
 حدثنني العيونُ عنها فحالف—
 ت المصلّي أدعو إلهي مكباً

إن حب الشاعر للمحبة - كما تشف الأبيات - حب تمادي في الحدة، استولى على مشاعره وفكره، وجعله يتخذ وجه هذه المحبة رباً. وصول الحب إلى هذه المرحلة يقتضي أن يبرز العائق، للحد من التوافق والانسجام، فيأخذ الواشي ببث الأحاديث التي تجعل المحبة تتوثر للهجر، ويأخذ الشاعر بتقديم الأدلة على حبه الكبير لها، في محاولة لإعادة المحبة إلى التوافق.

وفي المقابل، فإن اللائم يحث الشاعر على التخلي عن هذا الحب المتماذي، لكن الشاعر يسعى من خلال توظيف شخصيته إلى تأكيد مواقفه في الثبات على الحب، بعصيان اللائم، ورفض اللوم الذي يبعده عنها، إمعاناً منه في الإغراق بحبه لها "إني تارك مَنْ يلوم في تلك جنباً". إن وجود

الواشي يشكل عائقاً يحول دون اتجاه العلاقة بين الشاعر والمحبوبة إلى الاستقرار أو السكون اللذين يمثلان الموت. ويشكل وجود اللائم تدعيماً لمواقف الشاعر في الإبقاء على الحب، وذلك بعصيانه المستمر، لكون هذا العصيان يمثل التمسك بقوة الحياة نفسها، تلك القوة التي ترفض التخلي والاستسلام.

إن الحب والموت، يتناغمان في وجود العائق الذي هو حيلة الشاعر الفنية في تأكيد الاحتفاظ بحبه وقادراً، دون أن يُفضي إلى الركود أو إلى موت العلاقة، فيصدم اندفاع (الأنثى) و (الأنثى) إلى الالتقاء التام. وهو في الوقت ذاته، عامل مذكّر بالموت، يحول دون توثب الحياة، توثباً مفضياً إلى الخلاص من التوتر الدائم، إذ ينبثق وجوده قاطعاً تنامي الشعور باللذة، وبالقدرة الكاملة على مواجهة خطر الرقابة على حياة الذات⁽⁹⁶⁾:

وَدُمِيَ أَوَانِسُ مَنْ بَنَاتُ مُحَرَّقٍ
حُورٌ نَوَاعِمُ أَوْجُهًا وَجُودًا
أَرْسَلْنَا فِي لُطْفٍ إِلَيَّ أَنْ ائْتِنَا
غَابَ الرَّقِيبُ وَمَا تَخَافُ وَاعِيدَا
فَاتِيئْتُهُنَّ مَعَ الْجَرِيِّ يَقُودُنِي
طَرِبَا وَيَا لَكَ قَائِدًا وَمُقُودًا⁽⁹⁷⁾
لَمَّا التَقَيْنَا قُلُوبُنَا: هَاتِ فَقَدْ مَضَتْ
سَنَةٌ نَوْمٍ لَنْ أَنْ نَرَاكَ قَعِيدَا
حَدَّثْتُ فَقَدْ رَقَدَ الْوَشَاءُ وَلَيْتَهُمْ
حَسَّتِي الْقِيَامَةَ يَلْبِسُونَ رُقُودَا
قُلْتُ: اقْتَرَحْنَ مِنَ الْهَوَى، فَسَأَلْنَنِي
طُرَفَ الْحَدِيثِ فَكَاهَهُ وَنَشِيدَا

حَتَّى إِذَا بَعَثَ الْأَذِينَ فَرَّقْنَا
وَرَأَيْتُ مَنْ وَجَّهَ الصَّبَاحَ خُدُودًا
جَرَّتِ الدُّمُوعُ وَقُلْنَ: فَيْكَ جَلَادَةٌ
عَنَّا وَنَكَرَهُ أَنْ نَرَاكَ جَلِيًّا

فالنساء اللواتي يطلبنهن فائقات الجمال، يقدمن إليه الدعوة لزيارتهم بلطف، بعد أن غاب الرقيب، وطال شوقهن إلى رؤيته. ولا نجد الشاعر يتخرج من الإشارة إلى عماء، فقد جعل الرسول يقوده إليهن، وهي من المواقف القليلة في شعره.

والشاعر مطلوب لذاته المفعمة بالظرف، وحسن الحديث والمسامرة، وهو مطلوب أيضاً لفنه، ويؤكد ذلك كله بقوله: "فسألنني طرف الحديث فكاهةً ونشيداً". وينتهز الشاعر معهن فرصة غياب الرقيب والوشاة، وتتمنى النساء أن يرقد الوشاة في نومهم حتى القيامة، وأن يقف الزمن حتى لا ينبعث الصباح المتزامن مع وجود الرقباء والوشاة وكأنهما كالزمن تماماً، يقلبان اللذة إلى ضدها، ويفرقان بين الأحبة. وعندما يحين وقت الفراق، تأخذ دموعهن بالانهمار حزناً.

إن هذا التوافق بين (الأنثى) و (الأنثى) على ذلك النحو، قد يدفع العلاقة إلى الملل والفتور، ومحو مستوى التشوق الذي حاولن إبرازه، فتظهر صورة العائق (الرقباء، والوشاة) عاملاً خارجياً، يمكن أن يعرض حياة (الأنثى) للخطر. ويتزامن الشعور بالخطر مع انبثاق الصباح، أو بشكل عام مع تحول الزمن؛ فتجد الذات لزاماً عليها أن تترك تعالي اللذة مكتفية بما حققت، ومبقية على تصاعد تشوقهن إليه. العائق - كما يوظفه الشاعر في النص - يحفظ بقاء الحياة في مستواها المتنامي، ويحاول إثبات أن مستوى

الإحساس بتصاعد الحياة يحتاج دائماً إلى الموت كي يعمق معناها، ويجعل لها قيمة تؤكد لها. وبهذا تبدو لنا فكرة الموت قائمة بدور فعال في توجيه سلوك الذات في الحياة، وأنها ليست تلك القوة الهدامة حسب، بل يمكن أن تكون قوة تغذي عملية البناء، وتبرز قيمتها.

إن الحياة التي تبتغي البقاء، هي تلك التي تقاوم الضعف والانزهاام أمام ضغوطات الرقباء الذين قد يندغمون في صوت المجتمع، غير مبالية بالتهديدات التي تحيط بها، بل إن الذي يعني الذات هو إثبات قوة (الأننا) واقتدارها على نفي الكبت، واقتناص اللذة، فتخلق بذلك لنفسها توتراً يفضي إلى التحدي⁽⁹⁸⁾:

خُشَّابُ هَلْ لِمُحِبٍّ عِنْدَكُمْ فَرَجٌ
أَوْ لَا فَإِنِّي بِحَبْلِ الْمَوْتِ مُعْتَلِجٌ
لَوْ كَانَ مَا بِي بِخَلْقِ اللَّهِ كُلِّهِمْ
لَا يَخْلُصُونَ إِلَيَّ أَحِبَابُهُمْ دَرَجُوا
لِلْهَجْرِ نَارٌ عَلَى قَلْبِي وَفِي كَبِيدِي
إِذَا نَأَيْتُ، وَرُؤْيَا وَجْهِكَ التَّلَجُّ
كَانَ حَبُّكَ فَوْقِي حِينَ اكْتُمَمَ
وَتَحْتَ رَجُلِي لَجَّ فَوْقَهُ لُجَجٌ
قَدْ بَحَّتْ بِالْحَبِّ ضَيْقًا عَنْ جَلَالَتِهِ
وَأَنْتَ كَالصَّاعِ تُطَوِي تَحْتَهُ السُّرُجُ
خُشَّابَ جُودِي جَهَارًا أَوْ مُسَارِقَةً
فَقَدْ بُلَيْتُ وَمَرْتُ بِالْمَنْسَى حَجَجٌ
حَتَّى مَتَى أَنْتَ يَا خُشَّابَ جَالِسَةً
لَا تَخْرُجِينَ لَنَا يَوْمًا وَلَا تَلِجُ

لو كنتَ تلقينَ ما نلقى قسَمَتَ لنا
يوماً نعيشُ به منكم ونبتهجُ
لا خيرَ في العيشِ إن كنا كذا أبداً
لا نلتقي وسبيلُ المُلْتقى نَهَجُ
مَنْ راقبَ الناسَ لم يظفرُ بحاجته
وفاز بالطيباتِ الفاتكُ اللُّهَجُ
وقد نهاكِ أناسٌ لا صفاءَ لهم
عيشٌ ولا عدِموا خصماً ولا فُلجوا
قالوا: حرامٌ تلاقينا، فقد كذبوا
ما في التزامٍ ولا في قبلةٍ حرج

تمثل المحبوبة للشاعر الفرَج الذي يخلُصه من ضيق الحياة، ومن التعلق بحبل الموت؛ ذلك أن الحب يحاصر ذاته بصورة يبدو فيها الهجر ناراً تحرق قلبه وكبدته. وفي المقابل يبدو وجه هذه المحبوبة الثلج مُخلّصاً من المعاناة، وعالماً مناقضاً لنار الهجر. ويضاعف من حدة مأساة الشاعر كتمان الحب حتى يشعر أنه محاط بلج فوقه لجج تبعث في نفسه الخوف والضياع، والحيرة الكاملة في التعلق بين الحياة والموت، فيجد ذاته وقد باحت بهذا الحب، كي تخفف من ضغط الكتمان بداخلها. وهذا يعني أن علاقته بالمحبوبة قد انتقلت إلى الخارج. وهنا، تتجه الذات إلى محاولة التخفف من وطأة الكبت، بالتوجه إلى المحبوبة، لإقناعها بعدم الرضوخ إلى سلطة الجماعة أو الرقابة، والاندفاع إلى إرواء الشهوة؛ فالعاشق قد بُليت ذاته، وطالت أمنيته، وبقاء النفس دون الحياة (اللقاء) يعني إبقاءها معلّقة بحبل الموت.

والحياة السامية التي تسعى للعلو، هي تلك القائمة على خوض الأمور العظيمة، ورفض الاعتدال الذي يُنبئ عن ضعفها وانهزامها، فتتجه إلى القوة

والتطرف؛ لأن اللذة التي تقتنصها هي لذة الإحساس بانتصار الذات، وتحقيق وجودها الحيوي. ومن هذا المنطلق، تلوح مراعاة تقاليد الجماعة، والانضواء تحت سلطتها نافية نوازع الذات القائمة على التحدي، فما الطيبات إلا للفاتك الذي ينالها بسطوته وجبروته.

وقد أكد الفكرة السابقة للعاذلين - في موضع آخر - بقوله⁽⁹⁹⁾:

تَرْقُبُ فِينَا الْعَاذِلِينَ عَلَى الْهَوَى
وَمَا نَالْ عِشًا قَبْلُنَا مِنْ تَرْقُبَا

وأكدما للوشاة بقوله⁽¹⁰⁰⁾:

يَهْزُنِي النَّاسُ مِنْ وَاشٍ وَمَنْتَصِحٍ
وَالْأَيْثُ يُفَرِّسُ بَيْنَ الْكَلْبِ وَالذُّيْبِ
لَا خَيْرَ فِي الْعِيشِ إِنْ لَمْ تُقْضَ حَاجَتُنَا
مِمَّا نَحْبُ عَلَى رَغْمِ الْأَقَارِبِ

نلمس في هذا التحدي تأكيداً من الشاعر على عدم الرضا بالمألوف، والحرص على مجابهة الكبت الذي تفرضه تقاليد الجماعة على (الأنا) و(الأنث). هذا الكبت الذي يحد من توثب شهوة الحياة، ويحاول قمعها. إن صوت الجماعة / الرقابة يبتغي على الدوام ردع الذات عن خروجها على الاعتدال، وذلك بالانخراط في سياق الاتزان، والكف عن تتبع شهواتها، وكأن هذه الدعوة تمثل ضغطاً على الشاعر لينسحب إلى نقطة الضعف والانكسار، ويتخلى عن مبدأ القوة في تحقيق الأمور.

وما دامت الغاية من المهمة الأساسية للعائق قد تحددت، وهي الحفاظ على مستوى القلق والتوتر في علاقة الشاعر مع المحبوبة، يعمل العائق على

تنحية هبوط الحب إلى السكون والاستقرار الذي يذكر بالموت، هذا من ناحية، وما دامت مواجهة العائق تمثل إثبات قدرة الذات على التحدي ورفض الاعتدال الذي تطالب به تقاليد الجماعة، من ناحية أخرى، فإن الإصغاء إلى صوت هذا العائق، يعني تردي الذات إلى مستوى الموت، ومحاولة إخماد شعلة الحب المتقدة، واعتراف الذات بانهازامها وانكسارها أمام قوى الحياة وأحداثها.

إن هذا الإصغاء لا يتحقق إلا بضغط سلطة عليا تطبق قيودها على الذات، فلا تملك هذه الذات أمامها سوى الإذعان والتراخي إلى الموت. نجد هذا حينما نهأه أمير المؤمنين (المهدي) عن الغزل الذي يمثل للشاعر الحياة ذاتها. ولذلك فإن الكف عنه هو إيقاظ لمستوى الموت الذي عمقه الإحساس بتولي الشباب، وانقلاب الدهر. لقد أصبح لزاماً على الذات أن تطيع العذال والرقباء، وتصغي إليهم⁽¹⁰¹⁾:

فلما دعاني الهاشمي أجبتُـه
ولا خيرَ في المملوكِ غير مُجيبِ
فأصبحتُ خدناً للجواري من الجوى
فأصبحَ واديهنَّ غيرَ عَشيبِ
خسرتُ الهوى عني زماناً وربُّما
لهوُتُ وما لهوُ الفتى بغريبِ
فيا لك أياماً سُبِّتُ نعيمَها
ويا لك دهرًا فاتتني بلَغيبِ⁽¹⁰²⁾
على زينب منِّي السَّلامُ ومثْلُه
على شجنِ بين الصِّبا وجَنوبِ

فهذا أوانٌ لا أعوجُ على الصُّبى

سمعتُ لعذالي ونامَ رقيبى

يرضخ الشاعر لقوة " الهاشمي " لأنه " مملوك " لا يستطيع أن يواجه التحدي بمثله. إن قوة الكبت الضاغطة على الحياة الآن، لا يجروُ الشاعر على إزاحتها، والموت يتوعدده إذا حاول الانفلات من طوعه. إنه لا يملك غير استعادة الماضي الذي سلب نعيمه، وقلبه الدهر من خصوبة إلى جذب. الضعف، وتولي الشباب، وانقلاب الزمن، أمور تمثل جميعها أزمة الشاعر في الحاضر، ولذلك كانت استعادته العناصر المشرقة من الماضي لحظة تنوير تعيد للذات وحدتها التي تمزقت بفعل الحاضر، ذلك أن الماضي ينفي الضعف والهزال عن الحياة وهو يواجه حاضرها المؤلم. يأخذ تذكره المحبوبة صبغة الألم والحسرة على النعيم الذي أرغم على كبته، فيقول: " على زينب مني السلام ". وكان المحبوبة التي ترمز إلى الحياة، قد أصبحت طوع إرادة الموت.

إن العذل على الحب -إذا كان الشاعر يقاومه- يؤدي دوراً حيوياً في النص، يعزّز الحب، ويرسخ مواقف (الأنات). ويتحول العاذل إلى قوة هدامة، عندما يربط الشاعر بين الإصغاء للعذل والكف عن توثب الحب، أي عندما تلمس من الشاعر سعياً للاندفاع إلى سياق الموت. ومن أجل هذا، فإن تخلي الرقيب عن مهمته في تتبع خطى الشاعر عن كثب هو تجلُّ للموت، وإصغاء لندائه. ويتبع ذلك رفض من الشاعر أن يعوج على الصبا؛ لأن في العوج عليه عودة إلى شهوة الحياة وفعالية من (الأنات) في تحقيق ذاتها. إن الشاعر إذا فعل ذلك فإنه يسمح لصوت العقل أن يتسرب إلى داخله فيعطل تدفق الحياة بالقوة والشباب، ويصرف عن نفسه التماذي في تتبع نهج الصبا، ويسيطر على طبيعة سلوكه في الحياة. لم يعد بمقدور الشاعر إلا أن يقول لأمير

المؤمنين " لبيك.. " راضخاً لداعي الكبت، ومستسلماً لزحف الموت إلى الحياة⁽¹⁰³⁾ :

لهوتُ حتَّى راعني غاديا
صوتُ أمير المؤمنين المُجاب
لبيك لبيك هجرتُ الصُّبا
ونامَ عذالي وماتَ العتاب

العتاب الذي يذكي كوامن الحب، ويعمل على تعزيزه، أصبح في موت.
أما العذال الذين يعملون على استثارة الجانب العقلي عند الشاعر، وكفّه عن
المضي في تتبع اللذات، أو المضي في الحب، فقد تخلّوا عن مهمتهم، وناموا
تاركين الشاعر في ظلال السكون.

الصديق:

تحاول (الأنَا) على الدوام أن تتفك من نطاق ذاتها، وذلك بالاتجاه إلى الآخر باحثة عن جو تسوده الحياة المشتركة، والتجاوب الفعال. وحينما تجد (الأنَا) في ظل الآخر قيماً وأفكاراً تمثل نقطة تلاقٍ بين (الأنَا) و(الأنْت) تشعر أن وجودها قد تضاعف، وأنها بمقدار ما يزداد فيها الإحساس بالتكافؤ النفسي مع (الأنْت)، يزداد شعورها بأنها هي ذات أخرى، تقوم بتقوية تمسكها في الوجود. يقول الشاعر⁽¹⁰⁴⁾:

قد تَخَلَّلتُ مسلكَ الروح مُني
ولذا سُمِّيَ الخليلُ خَلِيلاً
فإذا ما انطقتُ كنتُ حديثي
وإذا ما سَكَّنتُ كنتُ الغليلاً

فالأنَا تمتدُّ إلى أعماق الشخصية المقابلة لها، وتشعر أن صورة (الأنْت) قد تسربت إلى جوهرها، واستولت على مداركها، فأصبحت في تجاوبها مع (الأنَا)، وفي رؤيتها الوجدانية لها ذاتاً أخرى ضاعفت من وجود الذات الأولى؛ فإذا ما نطقت الأولى كانت تعبر عن مكنون الثانية، وإذا ما سكنت كانت متناغمة مع طبيعة الثانية. إن وجود هذه الذات الأخرى يُشكِّل وجوداً فعالاً للأنَا، ومضاعفة لشعورها بالحياة؛ لأن الحواجز التي تقصمها عن الآخر قد سقطت، فأصبح هذا الآخر مندغماً معها. ومن الطبيعي أن يكون انعدام وجود (الأنْت) على هذه الشاكلة نابعاً من الإحساس بالعزلة والتفرد، وتراكم العبء على الحياة تراكمًا يجعل الموت نقطة خيرة تُخلِّص الذات من هذا الثقل⁽¹⁰⁵⁾:

والموتُ خيرٌ من حياةٍ على أذى
يضُيِّمُك فيه صاحبٌ وتراقبه

فالشعور بمضاعفة حدة الحياة، يتضاءل حين يسعى الآخر إلى تعريض الذات للضيم والأذى، ولا تملك هذه الذات رداً على الإساءة الموجهة إليها، سوى أن تراقبه بآلم وحرقة، ذلك أن هذه الإساءة تسبب في وقوعها صاحب كانت الذات تؤمل فيه حياة لها.

إن منظور (الأنات) المسقط على (الأنات) يحاول دائماً التماس ما يُشاكل وجودها، وينهض برديف مشاعرها، وتوجهاتها في الحياة كي تشعر بسيادة صبغة تبادلية بينهما؛ فمشاركة (الأنات) في اللحظات السعيدة تقتضي أيضاً المشاركة في اللحظات المريرة التي تعصف بالأنات. والإحساس بغياب (الأنات) عن مكان ما هو حضور للأنات (الذات الأخرى) في المكان نفسه. وعندما تُفقد هذه الصبغة تترد (الأنات) إلى تفردتها، وإلى نفي الحب القويم عن طبيعة الآخر⁽¹⁰⁶⁾.

خير إخوانك المشارك في المر
وأيمن الشريك في المر أيننا
الذي إن شهدت سرك في الحـ
ي وإن غبت كان أذننا وعيننا
مثل حمر الياقوت إن مسسه النـ
رُجلاه البلاء فازداد زيننا
أنت في معشر إذا غبت عنهم
بدلوا كل ما يزينك شيننا
وإذا ما رأوك قالوا جميعاً
أنت من أكرم الرجال علينا

ما أرى للأنام ودًا صحيحاً عاد كل الأنام زوراً ومِيناً

الذي تؤمُّه الذات، هو أن يكون الآخر مشاركاً لها في مواجهة أزماتها العصبية، في وقت يكون المرء فيه بأمس الحاجة إلى معونة الآخر، ليشدُّ أزره، ويشعره أن ضعفه تنفيه قوة الصديق، أو مشاركته الإحساس بالألم. إنه يبتغي مَنْ يُضَاعَف من وجود (الأنام) في حضورها وفي غيابها، فيكون مصدر سعادة لها، وناقلاً لها ما خفي عنها في غيابها؛ إذ يكون في حضور دائم لديها، يتمُّ أحدهما الآخر، ويعينه على تحمل المشقة، لا تغيُّره الحوادث أو تزعزع من ثباته. والآخر في هذه الحالة كالياقوت الأصيل، لا يتأثر بالنار الحارقة، بل إن هذه النار تجدد جلاءه وحيويته.

إن ما تؤمُّه الذات في الآخرين، لم يتحقق، فأصبح وجودهم ساعياً إلى هدم حياة (الأنام)، وإضعاف قدرتها على استيعاب حياة أخرى في ظل ذات ثانية أو ذوات أخرى؛ فهم يستبدلون الرذائل بالفضائل في غياب الذات، ويسبغون عليها الفضائل في حضورها. ويلجأ الشاعر إلى نفي الحب القويم عن الآخرين نتيجة لفقدان الصورة المشرقة المنطبعة في ذهنه عنهم في أرض الواقع. ويعمُّق تفردَه وإحساسه بالانفصام عنهم بقوله: " عاد كل الأنام زوراً ومِيناً " فالفعل " عاد " يمكن أن يدل على أن ما عقده الشاعر من أمل في بعث حياة مشتركة مفعمة بالحب مع الآخرين، قد خاب فرجع متفرداً، يرى الناس جميعاً يموِّهون الأشياء، ويضعون الكذب والباطل في صورة الحق، وكان هذه النظرة كانت سابقة لمعاشرتهم، وبقاء الشاعر بجوارهم جعله يرى فيهم ذواتاً أخرى، لكن عدم تجاوبهم العميق معه، أعاد نظرتَه السابقة المبنية على زيفهم، وثقلهم على الحياة.

وقد يكون البحث عن وجود الذات الأخرى أمراً شاقاً، ذلك أن المرء يذنب تارة، ويتجنب الوقوع في الذنب تارة أخرى. وفي كلتا الحالتين، فإن على الذات أن ترضى بالواقع وتتحمل مشقته، أو تواجه عدم تحقق الصبغة التبادلية، والتجاوب الفعال -نتيجة الشعور بانفصال الآخر عن (الأننا)، والبحث عن مصالحة الشخصية في ظل حب الذات المنفصلة عن الذات الأخرى- بالانفصال واللجوء إلى التفرد⁽¹⁰⁷⁾ :

إذا كان ذواقاً أخوك من الهوى
مُوجهةً في كل أوبٍ ركائبه
فخلّ له وجه الفراق ولا تكن
مطيةً رحّالٍ كثيرٍ مذهبه
أخوك الذي إن ربته قال إنمّا
أربت وإن عاتبته لأنّ جانبه
إذا كنت في كلّ الذنوب معاتباً
صديقك لم تلقَ الذي لا تُعاتبه
فعش واحداً أو صل أخاك فإنّه
مفارقُ ذنبٍ مرةً ومجانبه
إذا أنت لم تشرب مراراً على القذى
ظمئت، وأيُّ الناسِ تصفو مشاربه

فحين ينشأ الحب في ظل الشعور بالانفصال، وتذوق الآخر ما تشتهيهِ النفس موجهاً ركائبه في ضوء هذه الشهوة، دون مراعاة لحقوق (الأننا) وواجبات الآخر تجاهها، يصبح هذا الحب غير مجد، ولا يحقق للحياة فائدة ترجى، وكأن الذات إن جارت هذه الطبيعة تحدّ من تسامي قيمها، وتجعل منها " مطية رحال " لا يستقر له قرار. إن هذا الصديق هو عبء على

حياة (الأنَا) وعليها أن تزيل هذا العبء باللجوء إلى ذاتها، متفردة عنه؛ لأن مَنْ تبتغيه صديقاً، ينبغي أن يتلاقى مع (الأنْت) في وحدة الشعور، والتجاوب الداخلي الفعال، بحيث إن شك أحدهما في صدق نوايا الآخر، كان كالذي يشك في ذاته؛ لأن هذا الآخر بمثابة (الذات الأخرى) التي إن عاتبها لانت للعتاب، واعترفت بما يعتورها، ويختلج في صدرها.

غير أن الشاعر يعود ثانية، فيرى أن التماذي في حدة العتاب الذي يدعم الحب، ويعمق الإحساس بوجود الآخر، قد يؤدي إلى تحول الصديق عن صديقه، أو إلى تحوُّل (الأنَا) عن (الأنْت)؛ فالمرء لا يخطيء دائماً، وإذا لم يستطع أن يتسامح ويغض طرفه عن ذنوب الآخر، فإن عليه أن يعود إلى الانفصال، وكيف البحث عن موضوع الحب (الأنْت)، وإن مَنْ أراد الارتواء من ماء الحياة، عليه أن ينهل منه دون مبالاة بما يشوبه من قذارة، وإلا بقي ظامئاً. فالظمأ يعادل الانفصال عن الآخرين، والرغبة في الارتواء تعني محاولة الحفاظ على الحياة، بالرغم من خفوت قابليتها للتضاعف بوجود الذات الأخرى.

ولعل تطلع الشاعر إلى الصديق، بوصفه الذات الأخرى التي تُضاعف من وجود الذات الأولى، قد تحقق بصورة جلية في شخصية النديم؛ فالذات (الشاعر) والذات الأخرى (النديم) يجمعهما غرض مشترك هو السعي وراء اللذة، والبحث عن عالم مناقض للعالم الذي يهربان منه، ومن ضغوطاته. إن تجاوب النديم مع (الأنَا)، يُدخل السعادة إليها، ويزيد من مستوى إحساسها بالحياة، خاصة أن الاثنين يتفقان على قيم مشتركة وأهداف متطابقة، تشكل نقطة تتلاقى فيها (الأنَا) مع (الأنْت).

يقول الشاعر في قصيدة يمدح فيها داود بن يزيد ويذكر فيها
نداماه⁽¹⁰⁸⁾:

- 1- عُوجَا خَلِيلِي لَقِينَا حَسْبَا
مَنْ زَمِنَ أَلْقَى عَلَيْنَا شَغْبَا
- 2- مَا إِنْ يَرَى النَّاسُ لِقَابِي قَلْبَا
كَلَفْنِي سَلَمَى غَدَاةً أَتْبَا
- 3- وَقَدْ أَجَازَتْ عَيْرُهَا الْأَجْبَا
أَصْبَحْتُ بَصْرِيَا وَحَلْتُ غَرْبَا⁽¹⁰⁹⁾
- 4- فَالْعَيْنُ لَا تَغْفِي وَفَاضَتْ سَكْبَا
أَمَلْتُ مَا مَنِيْتُ مَانِي عُجْبَا
- 5- بِالْخِصْبِ لَوْ وَافَقْتُ مِنْهُ خَصْبَا
فَلَا تَغُرَّانِي وَغُرَّ الْوُطْبَا⁽¹¹⁰⁾
- 6- إِنِّي وَحِمْلِي حُبِّ سَلَمَى تَبَا
كَحَامِلِ الْعَبءِ يَرْجِي كَسْبَا
- 7- فَخَابَ عَنْ ذَاكَ وَلَا قَى تَعْبَا
وَقَدْ أَرَانِي أُرِيحِيَا نَدْبَا⁽¹¹¹⁾
- 8- أُرَوِي النَّدَامَى وَأَجْرُ الْعَصْبَا
أَزْمَانُ أَغْدُو غَزَالًا أَقْبَا⁽¹¹²⁾
- 9- لَا أَتَّقِي دُونَ سُلَيْمَى خَطْبَا
وَمَا أَبَالِي الدَّهْيَانَ الصَّقْبَا⁽¹¹³⁾
- 10- يَا سَلَمَ يَا سَلَمَ دَعِي لُبَا
أَوْ سَاعِفِينَا، قَدْ لَقِينَا حَسْبَا
- 11- مَا هَكَذَا يَجْزِي الْمَحِبُّ الْحَبَا
وَصَاحِبُ أَغْلَقٍ دُونِي دَرْبَا

- 12- قَلْتُ لَهُ وَلِمَ أَحْمَحُ رُغْبًا:
 إِنَّ لَنَا عَنْكَ مَسَاحًا رَحْبًا
- 13- فَاحْمِ جَنْبًا سَوْفَ نَرَعِي جَنْبًا
 وَفَتِيَّةٌ مِثْلُ السَّعَالِي شَبًّا⁽¹¹⁴⁾
- 14- مِنَ الْحُمَاةِ الْمَانَعِينَ السُّرْبَا
 تَلْقَى شَبًّا الْكَاسِ بِهِمُ وَالْحَرْبَا
- 15- كَلَّفَتْهُمْ ذَا حَاجَةٍ وَارْبَا
 عِنْدِي يُسَرُّ فَعَبَبْنَا عَبًّا
- 16- مِنْ مَقْدِي يُرْهَقُ الْأَطْبَا
 أَصْفَرَ مِثْلَ الزُّعْفَرَانِ ضَرْبَا
- 17- كَاسِ امْرِئٍ يَسْمُو وَيَأْبَى جَدْبَا
 مَالٍ عَلَيْنَا بِالْغَرِيضِ ضَهَبًا⁽¹¹⁵⁾
- 18- وَالرَّاحَ وَالرَّيْحَانَ غَضًّا رَطْبَا
 وَالْقَسِينَةَ الْبِكْرَ تُغْنِي الشُّرْبَا
- 19- وَالْعِرْقُ لَا نَدْرِي إِذَا جَبَّى
 أَضَاحِكًا يَحْكِي لَنَا أَمْ كَلْبًا⁽¹¹⁶⁾
- 20- يَسْجُدُ لِلْكَاسِ إِذَا مَا صَبَّا
 كَقَارِيءِ السُّجُودَةِ حِينَ انْكَبَّا
- 21- حَتَّى إِذَا الدُّرْيَاقُ فِينَا دَبَّا
 وَجَنُّ لَيْلٍ وَقَضِينَا نَحْبَا
- 22- رُحْنَا مَعَ اللَّيْلِ مَلُوكًا غُلْبَا
 مِنْ ذَا وَمِنْ ذَاكَ أَصَبْنَا نَهْبَا
- 23- وَحَلَبْتُ كَفِّي لِقَوْمٍ حَلْبَا
 فَلِمَ أَرْشُحْ لِعَشِيرٍ ضَبًّا⁽¹¹⁷⁾

24- ورُبُّمَا قَلْتُ لِعَمْرِي نَسْبًا

الْعَضْبُ أَشْهَى فَأَذِقْنِي الْقَضْبَا

25- فالآن ودَّعْتُ الْفَتْرَ وَالْحُزْبَا

أَعْتَبْتُ مَنْ عَاتَبَنِي أَوْ سَبًّا

26- وراجعتُ نفسي حجاها عُقبًا

فَالْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي أَهْبَأَا

27- مِنْ فُرْقَةٍ كَانَتْ عَلَيْنَا قَضْبًا

أَتَى بِهَا الْغَيُّ فَأَغْضَى الرَّبُّبَا

يبدأ النص بشكوى الشاعر لخليليه من الزمن الجائر، ومن المحبوبة (سلمى) التي رحلت عن البصرة، فنفت النوم عن عينيه اللتين فاضتا بالدمع حزناً لفراقها. تلوح لنا صورة سلمى قوة معادلة لجور الزمن، بشكل تنعدم أمام التحويلين (تحويل المحبوبة، وتحويل الماضي) آمال الخصوبة، ويصبح وعد خليليه بالخصب باطلاً. إن التوجه بالحب إلى سلمى، يعني بقاء العبء محمولاً، ولا يجد الشاعر خلاصاً لإزاحة هذا الحمل سوى الدعاء على ذاته بالموت. وبما أن الذات أصبحت تواجه حركة الموت الزاحفة إليها في صورة الزمن، وفي صورة المحبوبة، فإن عليها أن تحاول بث الحياة في نفسها، وذلك بالارتداد إلى الماضي المشرق الذي كانت هذه الذات فيه تفعل قيمة الكرم، وتسعى لبث جو من السعادة بين الآخرين، وكانت تروي الندامى، غزلة، ترتدي الحرير، ولا تبالي بمصائب الدهر العظيمة.

إن عالم المحبوبة لم يدع للشاعر برهة للتفكير بحكمة، وقد تزامن رحيلها مع غدر الزمن، وتولي الماضي، نجا صوت الشاعر عميقاً ومؤكداً عدم قدرته على مواجهة هذه الضغوطات بأكملها. وقد أكد الشاعر ذلك بتكرار ندائه للمحبوبة "يا سلم، يا سلم.."، وإعادة قوله: "قد لقينا حسبا"

في البيت العاشر الذي ذكره سابقاً في البيت الأول. وتأخذ صورة المحبوبة تبعاً لهذا التحول بالدخول في أعماق صورة "الصاحب" الذي يُشكّل عبئاً على الحياة، لكونه لا يمثل نمطاً من الصبغة التبادلية مع (الأنثى)، فقد أغلق دونها منفذاً إلى الحياة المضاعفة بوجوده، وقابل الحب بالكراهية؛ مما دفع الذات إلى قطع الاتصال به، والاكتفاء بتفردهما. ويبدو قوله: "وصاحب أغلق دوني دربا" في البيت الحادي عشر، مقابلاً لقوله: "وفتية مثل السعالى شبا" في البيت الثالث عشر، حيث استهل الشطرين في البيتين بواو رُبّ، لتعميق مستوى التناقض بين صورتيهما، فبدت صورة الصاحب مناقضةً لصورة النديم؛ ففي الندامى حيوية الشباب وقوته، يفيض على الذات بوجودهم تدفق الإحساس بالحياة، فتشعر باللذة والسعادة لتجاوبهم معها في الانكباب على الذات كالسعالى، دون مبالاة بقدرة اللذة على إلحاق الضرر بهم أو بالحياة، فالمقدي أو الخمر المنسوبة إلى "مقدية" ترهق الأطباء، ومع ذلك فهم يترامون إليها، لأن في تراميهم هذا إثباتاً لقدراتهم الفذة على استيعاب الحياة والعبء منها.

وحينما تعب الذات الخمر مع الندامى، تمتد رؤيتها إلى أعماق الشخصية المقابلة لها، والمتكافئة معها نفسياً؛ فتسقط الحواجز التي تحول بين (الأنثى) و (الأنثى)، مما يوفر للأنثى إحساساً بوجود ذوات أخرى لها، يمثلها وجود الندامى، وكأن الانفلات من ضوابط الزمن، ومن آثار تحول المحبوبة في الذات، يقتضي انفلاتاً للعقل من الدوائر التي تُضيّق الخناق عليه. ويُفضي تمازج الذوات، إثر سقوط الحواجز بينها، إلى شعور (الأنثى) بقدراتها على العطاء، وإلى إلغاء نوازع الحقد والغضب منها. إن هذا التمازج قد برأ هذه الذوات من المساوىء التي يمكن أن تستولي على عقول البشر، وجعل إحساسها بالتكافؤ النفسي مرتفعاً إلى مصاف "الملوك" الذين

تجمعهم مطالب موحدة، وهي انتهاب الذات فيما تبقى لهم من الليل. لكن هذه الصورة المستعادة التي بعثت في الذات إحساساً بالحياة، بدأت فعاليتها تتضاءل، حين اصطدمت بتولي ذلك الزمن الخصب حقاً، وتولي إشراق الشباب، وتوديع فتوته. ويفجّر ظرف الزمان "الآن" هذه الأحاسيس المنبعثة في الزمن الحاضر - فقد جاء تالياً للحديث عن الندامى - والقابلية لاستيعاب عطاء الحياة، فيعمق إحساس الشاعر الحاد بمفارقة الماضي عن الحاضر "الآن ودعت الفتوة..." .

ولاضفاء مزيد من التضائل أمام فعالية الحياة، والإحساس بالعجز عن ممارستها إحساساً يكاد يوحد (الأنا) مع الموت؛ يلجأ الشاعر إلى نطاق العقل الذي يعني استعادة الدوائر الخائفة على الحياة، نتيجة فقدان موضوع الانفلات (الندامى) المحرر للعقل من الضوابط. لقد أصبح فقدان الندامى مرتباً بفقدان إشراق الحياة، وقدرتها على التضخم بوجود الذوات الأخرى، تلك الذوات التي تعمل دائماً على زيادة تمسكها بالوجود بصورة يتساوى فيها فقدان الشباب مع فقدان الندامى، ويتساوى فيها الإحساس بالعجز والموت مع فقدان الندامى، وتولي إشراق الماضي. وإذا وضع العقل تبعاً لتولي الماضي في بؤرة أزمته مع الزمن والمحبوبة، تتصور الذات أن انتهاب اللذة مع الندامى غي؛ ذلك أنها لا تستطيع القيام به الآن، كما أنها لا تستطيع مجارة الندامى. إنها بحاجة إلى عالم آخر، يتمتع بالعطاء الدائم، والتوغل في المستقبل، وذلك هو عالم الممدوح الذي تصوّره الأبيات التالية في القصيدة نفسها⁽¹¹⁸⁾.

إن وصول الندامى إلى تلك المنزلة لدى الشاعر، يجعل من فقدانهم فقداناً لفاعلية الحياة، ولقدرة الذات على الامتداد في الذوات الأخرى؛ فترتد إلى تفرداها وعزلتها، وتتردى إلى مستوى الموت الذي يتعمق الإحساس به،

حين تجد (الأنَا) قابلية الذوات الأخرى على التجاوب معها، تجاوباً يعزز تمسكها بالوجود، قد انحسر مداه. عندها، قد تندفع الذات في سياق الموت، محاولة اقتناص اللذات في ظل تفردِها. ولعل هذا الاقتناص يفصح عن رغبتها في التوحد مع الموت عن طريق اعتصار طاقات الحياة. يقول الشاعر في رثاء أحد الندامى، ولعله صالح بن عبد القدوس الذي قتله المهدي بتهمة الزندقة⁽¹¹⁹⁾:

- 1- غَمَضَ الحَدِيدُ بِصَاحِبِيكَ فغَمَضَا
وبقيتَ تَطْلُبُ في الحِبَالِ مَنَهْضَا⁽¹²⁰⁾
- 2- وَكَأَنَّ قَلْبِي عِنْدَ كُلِّ مُصِيبَةٍ
عَظُمَ تَكَرَّرَ صَدْعُهُ فَتَهَيَّضَا⁽¹²¹⁾
- 3- وَأَخْ سَلَوْتُ لَهُ فَأَذْكَرَهُ أَخٌ
فمَضَى وَتَذَكَّرُ الحَوَادِثُ مَا مَضَى
- 4- فَاشْرَبْ عَلَى تَلَفِ الأَحِبَّةِ إِنَّنَا
جُزُرُ المَنِيَةِ ظَاعِنِينَ وَخُفْضَا
- 5- وَلَقَدْ جَرَيْتُ مَعَ الصَّبَا طَلَقَ الصَّبَا
ثُمَّ ارْعَوَيْتُ فَلَمْ أَجِدْ لِي مَرْكَضَا
- 6- وَعَلِمْتُ مَا عَلِمَ امْرُؤٌ فِي دَهْرِهِ
فَاطَعْتُ عَذَابِي وَأَعْطَيْتُ الرُّضَا
- 7- وَصَحَوْتُ مِنْ سُكْرٍ وَكُنْتُ مُوَكَّلَا
أَرعى الحَمَامَةَ والغَرَابَ الأَبْيَضَا
- 8- مَا كُلُّ بَارِقَةٍ تَجُودُ بِمَائِهَا
وَلَرَبَّمَا صَدَقَ الرِّبِيعُ فَرَوْضَا

- 9- ومنيفة شرفاً جعلتُ لها الهوى
إمّا مكافأة وإمّا مُقرّضاً⁽¹²²⁾
- 10- حتّى إذا شربتُ بماء مودّتي
وشربتُ برد رُضابها متبرّضاً⁽¹²³⁾
- 11- قالتُ لتربّيتها اذهبا فتحسسا
ما باله ترك السّلام وأعرضا
- 12- قد ذُقتُ الفُتّة وذُقتُ فراقه
فوجدتُ ذا عسلا وذا جمر الغضا
- 13- يا ليت شعري فيم كان صدوده
الأسّات أم رعد السّحاب أو مَضّا
- 14- ويلي عليه وويلتي من بينه
ما كان إلا كالخضاب فقد نَضّا
- 15- سبحان مَنْ كَتَبَ الشّقَاءَ لذي الهوى
كان السّذي قد كان حُكماً فانقضى

يخاطب الشاعر ذاته محاولاً كشف أزمتها الداخلية في الخوف من الموت الذي قد يحقق بها بعد مقتل صاحبيه. لقد أصبحت الحياة تعج بالمصائب، فجعلته يتخبط وسطها، ولا يستطيع منها خلاصاً، كالطائر الذي وقع في شباك الصائد، ولم يعد أمامه منهض منها، حتى أصبح قلبه بسبب هذه المصائب المتكررة كالعظم المتصدع المتهالوي.

وعندما يحاول الشاعر أن يطوي بمرور الزمن أثر حدث الموت الذي يلتهم أصحابه شيئاً فشيئاً، يأخذ هذا الحدث بالتجدد، وكأنه في محاولاته المتكررة يُشكّل إضعافاً لقابلية الذات على التمسك بالحياة، وتعزيزاً لفاعلية الموت، ولفاعلية الزمن المندغم في فعل الموت؛ ذلك أن حياة الندامى ترتبط

بحياة الذات في ظل الماضي المشرق، فيصبح البكاء على الندامى بكاء على الذات نفسها.

ولمواجهة زحف الموت إلى حياة (الأنثى)، ذلك الزحف الذي عمقه الشاعر بقوله: " وبقيت تطلب في الحباله منهضاً "، فإن على (الأنثى) أن تعيش الموت، وهي في جذوة اعتصار طاقات الحياة. يأتي هذا الاعتصار والذات متفردة، ومتجردة عن مضاعفة وجودها، وعن تمسكها بهذا الوجود. وقد جاءت الرغبة في الترامي إلى اللذة، والانكباب على شرب الخمر نتيجة الإحساس بقبضة الموت التي بترت الأحبة عن الحياة. وما دامت قوة الموت مستفحلة في الوجود، وكان الإنسان ناقة تذبح وهي راضخة لفعل تلك القوة، فإن على الذات أن تسعى لاستنفاد ما بقي لها من حياة⁽¹²⁴⁾.

ويحاول الشاعر عن طريق الزمن المستعاد أن يحقق شيئاً من بعث الحياة في الحاضر؛ فقد كان الماضي مفعماً بالصبا الذي يمثل الاقتدار على الانفتاح على الحياة من أوسع أبوابها، في ظل مناخ من السعادة المطلقة التي تقترب بوجوه الندامى، غير أن الحاضر يمتص طاقات الشاعر، والموت يسحق آماله في بعث حياة مشرقة، والزمن ممثلاً بالموت وبالشيب (الغراب الأبيض) يفرضان عليه جوً الارعواء، وإطاعة العذال بعد أن كان دائم العصيان لهم، لكونهم يمثلون تقييداً لحرية الذات في تتبع شهوة الحياة. إن الارعواء، وإرضاء العذال يمثلان كف الذات عن المضي في السكر (اللذة المندغمة بالصبا)، ومن ثم يوقفانها عن ممارسة نشاطات الحياة القادرة على استيعاب الإحساس بوجود الذات فيها. ومن أجل ذلك، فقد حظيت الذات برضى العذال.

وفي الأبيات التي يتحدث فيها الشاعر عن المرأة، نجده يرسم لها صورة تفيض علواً وإشراقاً، ويحرص في تلك الصورة على إبراز حبهما المتبادل، ولكن الشاعر -على الرغم من رغبة المرأة في الإبقاء على حبه لها- يُعرض عنها، ويترك السلام دون أن تدري لهذا التصرف الصادر عنه سبباً. وهنا، يتنبأ صوت المرأة بالويل الذي سيحلُّ عليها، وفي هذه الشريحة يظهر وجود الذات كوجود الخضاب الذي كان بقاءه كبقاء الحياة، يتجدد الإحساس فيها عن طريق الوصل أو الرغبة في الإبقاء على المحبوبة، وحين زال لون الخضاب أصبحت رغبة التجدد زائلة، يُذكر زوالها بالموت، وجذب الحياة. فصوت المحبوبة يرمز إلى صوت الحياة نفسها التي تحاول أن ترد الشاعر إلى حظيرتها، وتسعى إلى إشاعة الألفة في ذاته، بعد أن التهم الموتُ الندامي كما يلتهم الشيبُ شعره الأسود، وبعد أن وجد الحاضر مناقضاً للماضي. لقد أصبح الترامي إلى الموت في ظل هذه الظروف كالترامي إلى الحياة، وذلك بإتلاف الذات في اللذة، ورفضها نداء الحياة الخصب.

وبهذا، يبرز موت الندامي كأنه موت للذات، إذ يلوح الشيب مُنذراً بالموت، ويلوح الماضي توليًّا للحياة المشرقة التجدد، وتلوح طاعة العُذال كفاً للذات عن ممارسة نشاطات الحياة، نظراً لأن رغبة امتداد الحياة ومضاعفتها بوجود الذوات الأخرى، قد أضعفت أو تلاشت، ففقدت (الأنات) تمسكها بالوجود، ونحتُ مناخ السعادة -الذي يتألق بوجود الندامي- عن دروب الحياة.

الممدوح:

تُستنزف الحياة عبر حركة الزمن، ويفنى المال، وقد تنفصم وشائج
محبة الناس عن الشاعر، وقد تنقلب الأحبة عليه.. فتدفعه رغبة جامحة
للحفاظ على حياة (الأنات)، وتخطي مصاعب الزمن بمجاوزة الحاضر المؤلم،
وبالاندفاع إلى المستقبل. وفي الأحوال كلها، تلوح شخصية الممدوح ذات
القدرة والنفوذ ملاذاً للشاعر، ومستقبلاً خصباً يُجنبه ضوائق الحياة،
ويعوّضه عما يستلّبه الزمن.

الحاضر لدى الشاعر يُشكّل نقطة راکدة تعادل الموت، وعليه أن يُعلي
من الأنات (الممدوح) حتى يتضخم حجمها ليصبح بمستوى الحياة المسقطة
عليها؛ فالفن يُخلّد الممدوح، ويُبرز منزلته بين الناس، انطلاقاً من وظيفة
الشعر الاجتماعية. إن هذا الإعلاء قائم على حساب (الأنات)، إذ يتناقص
حجمها بسبب إعلائها المتزايد من حياة الممدوح. ولكن الرغبة في عطائه،
وما تمثّله شخصيته لدى الشاعر تعمل على إيجاد نوع من التوازن بين
الحياة والشعور بالموت.

ولعل تتبع الخيوط العامة لسمات الممدوح -كما رسمها الشاعر-
تنبئ عن قدرته الفذة، وطاقته على بعث الخصب، أو على بعث الدمار.
ويتفاقم إحساس الذات بالتضاؤل كلما أعمت النظر في تشكيل صورة
الممدوح القائمة على بنية التضاد الواعي، فتبدو صورته مدمّرة لأعدائه من
ناحية، وتبدو باعثة الخصب لمحبيه وطالبي خيره ونصرته من ناحية
أخرى. فهو دعامة الأرض⁽¹²⁵⁾، ومالك الناس في مسيرهم⁽¹²⁶⁾، يقود المنايا
على أعدائه⁽¹²⁷⁾، ويرد الردى عن مناصيريه⁽¹²⁸⁾، يُميت ويحيي بكفيه غير
واحد في ساحة الوغى⁽¹²⁹⁾، وهو ضراب أعناق وفكاكها⁽¹³⁰⁾، يصب دماء

الراغبين عن الهدى⁽¹³¹⁾، وسيفه لا تنتثني مضاربه⁽¹³²⁾، وللموت منه مخرج
حين يغضب⁽¹³³⁾، وشهاب يكوى به الأعداء⁽¹³⁴⁾.

وهو في الوقت ذاته، يصدق في دينه وموعده⁽¹³⁵⁾، ويقوم بأفعال
الكرام⁽¹³⁶⁾، عنده الحلم والشجاعة والجود، درور لقوم بالحياة على
الرضى⁽¹³⁷⁾، يحيي لمحبيه العيش ويجلو عنهم الكرب⁽¹³⁸⁾، يعيش بفضله
ناء ودان كما تحيا على الغيث البلاد⁽¹³⁹⁾، والروح والأمن لديه⁽¹⁴⁰⁾، جميل
المحيا، يزين سرير الملك⁽¹⁴¹⁾، وتبدو المكارم نوراً على وجهه⁽¹⁴²⁾، وتهتف
الناس به إن خانها الدهر⁽¹⁴³⁾.

لقد أصبحت سطوة الزمن على حاضر الشاعر الذي يُذكر بالموت،
تنقضها شخصية الممدوح، أو تحاول التخفيف من تأزمها. إن الممدوح هو
تعويذة الشاعر التي يلوذ بها ضد الزمان، كي يحقق نوعاً من التكيف مع
الحياة. وتتشكل وحدة المديح في ظل الضغوطات السلبية على الشاعر:
البؤس، والفقدان، والحاجة،.. ولا تتشكل هذه الوحدة في ظل الانسجام
والتوافق مع الأشياء التي يسودها الخصب والحيوية، والفرح، والامتلاء.

يقول في مدح عقبة بن سلم⁽¹⁴⁴⁾:

- 1- حَيُّيا صاحبيَّ أمَّ العلاء
واحذرا طـرْفَ عَيْنِها الحوراء
- 2- إنَّ في عَيْنِها دواءً وداءً
لمـلـمٌ والدَّاءُ قبل الدَّواء
- 3- ربَّ ممسى منها إلينا على رغب
م إزاء لا طـرْفَ عيش إزاء

- 4- أسقمت ليلة الثلاثاء قلبي
وتصدت في السبت لي لشقائي
- 5- وغداة الخميس قد موتتني
ثم راحت في الحلة الخضراء
- 6- يوم قالت: إذا رأيتك في النور
م خيالاً أصبغت عيني بداء
- 7- واستخف الفؤاد شوقاً إلى قر
بك حنسى كائنني في الهواء
- 8- ثم صدت لقول حماء فينا
يا لقومي دمي على حماء
- 9- لا تلوها فإنها من نساء
مشرفات يطرفن طرف الظباء
- 10- وأعيننا أمراً جفا وده الحى
وأمسى من الهوى في عناء
- 11- اعرضاً حاجتي عليها وقولا:
أنسيبت السرار تحت الرداء
- 12- ومقامي بن المصلى إلى المنـ
بر أبكي عليك جهد البكاء
- 13- ومقال الفتاة: عودي بحلم
ما التجننى من شيمة الحلماء
- 14- فأتقى الله في فتى شفه الحب
وقول العدى وطول الجفاء
- 15- أنت باعدته فأمسى من الشو
ق صريعاً كأنه في الفضاء

- 16- فاذكري وأية عليك وجودي
 حسبك الواي قادحا في السخاء⁽¹⁴⁵⁾
- 17- قد يسيء الفتى ولا يخلف الوعد
 دفاؤفي ما قلت بالروحاء
- 18- إن وعد الكريم دين عليه
 فاقض واظفر به على الغرماء
- 19- فاستهللت بعبرة ثم قالت
 كان ما بيننا كظل السراء⁽¹⁴⁶⁾
- 20- يا سلمي قومي فروحي إليه
 أنت سرسورتى من الخلطاء⁽¹⁴⁷⁾
- 21- بلغيه السلام مني وقولي:
 كل شيء مصيره لفناء

فشريحة النص هذه والتي تتحدث عن المحبوبة، تبدأ بقوله: "حييا.. أم العلاء". وهي محاولة من الشاعر لبث مناخ الحياة في علاقته مع المحبوبة التي يمكن أن تمتد دلالتها فتستوعب رمز الحاضر. لكن جهوده في إشاعة ذلك المناخ باءت بالفشل، وانتهت بقولها: "كل شيء مصيره لفناء". إنها تعلن بهذا التحول عنه تربص الموت بحياته.

الصورة التي يرسمها الشاعر للمحبوبة صورة سلبية فاقدة لمعنى الحياة المشرقة، بل إن وجودها على هذه الشاكلة يجعلها تقف في صف الزمن الذي تتضمن أظهر صفاته، وهي التغير وعدم الثبات. وبتتبع صورة المحبوبة تلوح لنا على النحو الآتي: إنها تُسلط الداء قبل الدواء، وتسقم قلبه، وتتصدى لشقائه، وتوجه إليه الموت، وتصد عنه، وتتسبب في عنائه، وترفض تجديد الماضي، وتطيل الجفاء، وتتخذ من

التجني شيمة لها، وتُخلف الوعد. صورتها هذه جعلت (الأنثى) في حيرة واضطراب كأنها "في الهواء" أو كأنها "في الفضاء"، ولعل هذه الحيرة، وهذا الاضطراب يعنيان تلجس الذات بين الإبقاء على وجود المحبوبة الذي يمثل السكون أو الموت، وبين تجاوز وجودها إلى عالم آخر، يعني التوجه إليه توجهها إلى الحياة، أو إلى المستقبل الخصب، أي إلى عالم نقيض لعالم المرأة.

إن الحاضر يحاول استلاب الحياة من الشاعر، فيضيّق عليه أنفاسه، ويبدو نقطة يتحوصل الموت بداخلها. ولكي تحافظ (الأنثى) على بقائها، فإن عليها أن تتخطى تلك النقطة إلى المستقبل الذي يمثله لقاء الممدوح عقبه، وعليها أن تكابد مشاق الرحلة للوصول إليه:

- 22- فتسلّيتُ بالمعازف عنها
وتعزّيتُ قلبي وما من عزاء
- 23- وفلاة زوراء تلقى بها العي
من رفاضاً يمشين مشي النساء⁽¹⁴⁸⁾
- 24- من بلاد الخافي تغول بالرك
ب، فضاء موصولة بفضاء⁽¹⁴⁹⁾
- 25- قد تجشمتها وللجندب الجو
ن نداء في الصبح أو كالنداء
- 26- حين قال اليعفور وأرتكض الآ
ل بريعانه ارتكاض النهار⁽¹⁵⁰⁾
- 27- بسبوح اليدين عاملة الرج
ل مروح تغلو من الغلواء⁽¹⁵¹⁾

28- همّا أن تزور عقبة في الملـ

ك فتروى من بحر به بدلاء

صورة الصحراء التي تتسم بالضياء، والتغول، وشدة الحر، ... تنهض بمستوى آخر من تشكيل أزمة الشاعر الداخلية، وتمثل تعانقاً بين الحياة والموت؛ فهذه الصفات التي يضيفها على الصحراء، تجعل من الموت عاملاً فعّالاً، يجثم في كل بقعة فيها. إن قوة إرادة الشاعر تجعله يتجشم هذا العناء، لأنه شرط أساسي للوصول إلى الحياة الفعلية، والخلاص من الحاضر. والاندفاع إلى الصحراء يتم حين تتحول المحبوبة عن الشاعر، أي حين تدفعه إلى العزلة. لكن هذه العزلة أوجدت بدلاً عن صحبة الإنسان، وهو صحبة الناقة، بوصفها معبراً فذاً ينفي التفرد، ويحاول تقريب الحلم من الواقع بحركته نحو الممدوح.

وفي هذه الصحراء المترامية الأطراف يرى بقر الوحش، فيربط بين مشيتها ومشية النساء، ويلوح له هذا الربط في وقت فشل فيه بإقامة صلات وفيه معهن، أو مع الحياة التي يعايشها. وهو بذلك يؤكد أن صورتهم لم تُمح من ذهنه تماماً؛ فالتصميم على بلوغ خصب المستقبل، لا يُزيل مرارة الحاضر من النفس، وإن كان يُخفف منها. كما أن مظاهر الحياة تتشكل له، على الرغم من قلة فعاليتها، وسط الأشياء التي يصبغها الموت بصبغته. وتقترن صورة الصحراء نتيجة لاتساعها بالجن أو التغول، فتضلل المسافر، وكأن الإنسان دون حب مثالي ثابت الوفاء، يعيش ضائعاً تائهاً في حياة كلما نظر فيها، وجد أنها فضاء موصولة بفضاء، لا ينتهي ضياعه فيها. إنه يحتاج إلى ملاذ ينفي غربته وتفرده، ويثبت عهده في الحب فلا يتقلب.

ولإضفاء مستوى آخر من المعاناة، نلمس توحداً بين (الأنـا) والناقـة، يتجلى في قوله: "همها أن تزور عقبة"، بغية تصعيد أزمة الشاعر الداخلية إلى مستويات أخرى، وهي تتقدم خطوة فخطوة إلى عالم الممدوح، كي توجد صيغة التحام بين الصورة المثالية للمدوح وبين وجوده على أرض الواقع "ولذلك تمتعت الناقـة.. بفكرة العمل، ذلك أن العمل هو المخرج الوحيد من سجن الخيال والحلم والانفصال. وأعطى العمل الذي يُعزى إلى الناقـة قيمة فوق المادة"⁽¹⁵²⁾. وهكذا، يأتي تأسيس حركة الناقـة نقيضاً للموت والسكون اللذين أعلنتهما المحبوبة برفضها إقامة علاقات طيبة مع الشاعر. وتأتي وحدة المديح متضمنة تجليات متعددة لقوى الحياة تتآزر جميعها من أجل التوجه إلى طاقة عظمى، تسعى لتدعيم الحياة، وهي قوة الممدوح.

إن تصوير حجم المأساة التي يكابدها الشاعر بهذا القدر الكبير، يشكل تناقضاً تدريجياً لمستوى (الأنـا) أمام صورة الممدوح، وتضاداً لطاقاتها أمام مواجهة الحاضر، فتأخذ شخصية الممدوح بالتضخم، وكأن الشاعر ينسج منها أسطورة تتجاوز إمكانات الإنسان، وتتضاد مع قوة الزمان السلبية، حتى يتراءى لنا الممدوح قوة أخرى من قوى الزمن الجبارة التي تقف إلى جانب الشاعر. إنها قوة واعية تهب الخير للفاضلين، وتسلب الشر والموت على المعادين:

29- مالكيُ تنشقُّ عن وجهه الحر
بُ كما انشَقَّتْ الدُّجى عن ضياء⁽¹⁵³⁾

30- أيُّها السَّاطِئُ عن الحزم والنـجـ

سـدة والبأس والندى والوفاء

31- إنَّ تلكَ الخِلالَ عند ابنِ سَلم

ومـزيداً من مثـلها في الغـناء

- 32- كخـراج السماء سَيِّبُ يديه
لقريب ونازح الدار نـاء
- 33- حرَّم الله أن ترى كابن سلم
عُقبه الخير مطعمُ الفقراء
- 34- يسقط الطيرُ حيثُ ينتثرُ الحَبُ
وتُفشَى منازلُ الكرمـاء
- 35- ليس يُعطيك للرجاء ولا الخو
ف ولكن يلدُ طغْمُ العطاء
- 36- إنما لذَّةُ الجواد ابنُ سلّم
فسي عطاءٍ ومرْكَبُ اللقاء
- 37- لا يهابُ الوغى ولا يعبدُ المـ
ـالَ ولكن يُهينُهُ للثـناء
- 38- أريحي له يدُ تمطرُ النـيـ
ـلَ وأخـرى سُمَّ على الأعداء

فالممدوح "تنشق عن وجهه الحرب" وكأن الحرب في هولها، وغموض مصير الإنسان فيها كالليل المرعب الذي يحتاج إلى عمود الفجر، كي يمزق ظلامه الرهيب، ويضع حداً لهوله. إن الممدوح هو المنقذ من هذا الرعب، وهو الذي يحسم الأمر، فيحقق الانتصار على الخوف والموت، كما يحقق الفجر انتصاراً على الظلام.

إن صورة الممدوح تجمع خلال الحميدة التي تؤهله للقيام بهذا الدور العظيم؛ فهو يمتلك الحزم، والنجدة، والبأس، والندى، والوفاء، وهي صفات الإنسان المثالي الذي يفوق غيره من البشر. وبما أن هم الشاعر الرئيس أن يتخطى الموت، ويلوذ بالأمن والحماية، فإن محور تركيزه يدور حول العطاء

الذي يمثل استمرارية الحياة بالنسبة للأناس وللجماعة؛ فإعطاء الممدوح كالغيث المنهمر من السماء، يعم الناس جميعاً. وقد جعلت شمولية عطائه الطير تهتدي إلى مواقع الحياة، أو إلى منازل الكرماء، وكأنه في هذا كله شخصية متفردة، لا يمكن أن يُرى مثلاً.

هذه الشمولية في تعزيز حياة الآخرين، تمثل لذة في نفس الممدوح، خالية من أي نفع؛ فالممدوح مصدر للحياة الخصبة، يعطي دون أن يأخذ انطلاقاً من كونه " لا يهاب الوغى، ولا يعبد المال، ولكن يهينه للثناء ". فقله " لا يهاب الوغى " يؤكد اندفاع الممدوح للإبقاء على حياة الآخرين دون خوف من الموت، ذلك أن صورة الممدوح، بوصفه باعثاً للحياة تنفي الموت. وهو لا يحرص على المال؛ لأن الحرص عليه وعبادته من صفات الخائف من الموت الذي يعتقد أن الحياة تكمن في عبادة هذا المال. وقد عمق الفعل " يهينه " دور الممدوح الكبير في الحرص على إشاعة الحياة بما لديه من طاقة وحيوية، دون مبالاة بقيمة المال، فهو يمتنعه، لأن في امتناعه وخروجه عن دائرة العبودية تحقيقاً لحياة أخرى لدى الآخرين. وفي قوله: " لذة الجود " تعميق للرغبة نفسها، تلك الرغبة التي ترى في كثرة العطاء امتداداً لحياة الممدوح نفسه، ومضاعفة لوجودها.

وما دام الممدوح قد تصدر مهمة الحفاظ على الحياة، فإن صورته تأخذ فاعلية مزدوجة: يهب الحياة لمن يلوذ به، ويمنعها عن أعدائه. وفي الوقت الذي يمكن أن تُعطي فيه إحدى يديه النيل، تكون الأخرى سُمّاً على أعدائه. فتوفر الحياة يقتضي حمايتها من الموت، كي يشعر المرء أنه يحيا حياة كريمة يسودها الأمن والطمأنينة والهناء.

إن شمولية الممدوح تعم (الأنثى)، بحيث تبدو لنا وكأنها إعادة صياغة للحياة، أو تجديد لماضيها المشرق:

- 39- قد كساني خزا وأخدمني الحو
روخلاً بنيّتي في الحلاء
40- وحباني به أغرّ طويل البنا
ع صلت الخدين غرض الفتاء
41- فقضى الله أن يموت كما ما
ت بنونا وسالف الأباء
42- راح في نعشه ورحت إلى "عقب
ة" أشكرو، فقال غير نجاء:
43- إن يكن منصف أصبت فعندي
عاجل مثله من الوصفاء⁽¹⁵⁴⁾
44- فتجّزّته أشم كجرو اللب
ث غاداك خارجاً من ضراء⁽¹⁵⁵⁾
45- فجزى الله عن أخيك ابن سلم
حين قل المعروف خير الجزاء
46- صنعتني يداه حنّى كاني
ذو ثراء من سسر أهل الثراء
47- لا أبالي صفح اللائم ولا تج
ري دموعي على الخؤون الصفاء
48- وكفاني أمراً أبر على البخ
ل بكف محمود بيضاء

توحي هذه الشريحة من النص أن أزمة الشاعر الداخلية في البحث عن الأمن والحماية والطمأنينة قد انجلت عن الذات، وتكوّنت مكانها أزمة أخرى هي الإحساس بتقهقر الذات أمام تعاظم صورة الممدوح - كما أبرزتها الأبيات السابقة (29-38) - حتى لتشعر الذات أمام الممدوح بالانسحاق الذي يذكر بالموت. تأخذ حيلة الشاعر في إسدال الستار على الإحساس بالموت، بالانشغال بالحياة التي يُضفيها الممدوح عليه؛ فيبدأ من الحاجة إلى أقل الأشياء قيمة ثم يرتفع إلى مستوى الاكتفاء والاكتمال. وكأن موقع (الأنثى) من (الأنثى) كموقع الموت من الحياة، ينتفي وجود الموت بوجود الممدوح رمز الحياة الخصيبة. لقد غطت شمولية الممدوح مساحات الجذب لدى الشاعر، وغمرت بفيض كرمه، ولذة عطائه حاجاته الصغيرة والكبيرة؛ فقد كساه الحرير، وأوكل بخدمته النساء الجميلات، وهب ابنته الحلي، وأعطاه مملوكاً آخر عوضاً عن الذي مات.

إن الممدوح هو الشخصية الفذة القادرة على تعويض الذات عما استلبه الزمن منها، وهو قوة إلى جانب الشاعر، تدرأ عنه المصائب وتوجهه نحو المستقبل الزاخر بالأمن والطمأنينة. إن يد الممدوح تصنع الشاعر من جديد، وترفعه إلى مصاف أهل الثراء، وتكفيه مؤونة الناس مما يبعث في النفس الشعور أن هذه القوة العظيمة التي تقف إلى جانبها، تكفيها الحاجة إلى أولئك اللؤماء الذين لا يحافظون على الحب والصفاء. وبذلك تمتزج الرغبة في العطاء بالرغبة في توفير الأمن والحماية للشاعر من الضوائق ومن توتر علاقاته مع الآخرين، ويبدو لنا بحث الشاعر عن المال بحثاً لا ينفصل عن مفهومه للطمأنينة والأمن؛ ذلك أن الطمأنينة تشيع في (الأنثى)، حين تشعر أن ما لديها من مال كاف لتوفير حياة ذات وجه مشرق، وهو الوجه الذي تسعى شخصية الممدوح لبثه، والذي تحدت غاية الرحلة في ضوء تصور الذات له مثلاً خلأً لخصب الحياة، وفك أزمته، وأزمة الآخرين من حوله.

تظهر صورة الممدوح، -تبعاً لهذا كله- عالماً خصيباً، ذا عطاء لا ينضب، وذا قوة لا تُستنفد. إنه البديل الجذري والتعويضي عن عالم المحبوبة المجذب، الذي تفوح منه رائحة الموت، وتقوم دعائمه على أساس الإخلال بالوفاء.

لقد رأى أحد الباحثين أن الأبيات (39-42) التي يصف فيها الشاعر أثر الممدوح في ذاته سخيفة المعنى وضعيفة المدح⁽¹⁵⁶⁾. ورأى آخر أن وصف الشاعر غلامه بهذا الشكل ليس طبيعياً، وقال متسائلاً: "ثم ما هذه الصفات التي يضيفها على الوصيف. ولا ندري طبيعة مبررات الشاعر التي دفعته إلى إضفاء تلك الصفات على الغلام، وكيف كان موقف نقاء عصره منه، وهي قضايا تسهل إثارتها ويصعب الانتهاء فيها إلى يقين...."⁽¹⁵⁷⁾. والحقيقة أن الأبيات تحاول أن تشعر الممدوح أن ماء بحره قد روى ظمأ الشاعر صغيره وكبيره، وأنه خير من يلجأ إليه حين يداهم الزمن ماله، أو يسלט الموت على من حوله. ولعل هذه الأبيات قد أدت دورها ضمنياً في تعزيز دور الممدوح في حياة الشاعر، وكفته أن يقول صراحة كما قال لروح بن حاتم⁽¹⁵⁸⁾:

فإنك العدى ورد الردى
وابذل فما شيءٌ بخالد

فالممدوح هو الأسطورة التي تتضاءل (الأنثى) أمامها كلما وقفت تحمدها، كتضاؤل الحياة المجذبة إزاء حياة أخرى خصيبة؛ حيث تواجه الأولى حركة الموت المتجهة صوبها باللجوء إلى الثانية لاقتناص نبض الحياة من فيض طاقاتها، وتوفير ما يفنيه الزمن.

وفي غمرة الحديث عن أثر الممدوح في الذات، وتضاؤلها أمام فيض كرمه وعظمة قوته ترتد (الأنثى) مرة أخرى إلى (الأنثى) للإعلاء من شأنها، والإشادة بفضائلها تأكيداً لجدارة الممدوح بتصدر مهمة القيادة، وتوافق

هذه القوى الفعالة فيه مع طبيعته. وبهذا الإعلاء، وهذه الإشادة يحقق الشاعر للممدوح حياة طيبة بين الناس، فيجد الممدوح نفسه مدفوعة إلى شراء هذا الحمد (الشعر) بالثناء (المال). إنه يهب حياة لقاء حياة أخرى وهبه الشاعر إياها، أو ضاعف من وجودها:

- 49- يشتري الحمدَ بالثنا ويرى الذ
م فظيعاً كالحية الرقشاء
50- ملكٌ يفرغُ المنابر بالفضـ
ل ويسقي الدماء يوم الدماء
51- كم له من يدٍ علينا وفينا
وأباد بيض على الأكفاء
52- أسدٌ يقضم الرجالَ وإن شئـ
تَ فغيثٌ أجشُّ ثر السماء
53- قائمٌ باللواء يدفع بالمو
ت رجالاً عن حُرمة الخلفاء
54- فعلى عقبة السلام مقيماً
وإذا سارَ تحت ظلِّ اللواء

بهذه الثنائيات الضدية داخل النص، يجعل الممدوح يتخطى نطاق الإنسان، ليصبح كالزمن يمتلك فاعلية مزدوجة؛ فهو يقبل الحمد فيعطي، ويرفض الذم فيمنع عطاءه، وهو الذي يبعث الموت على أعدائه، ويصد كل سوء عن رجاله، وهو كريم كالغيث، وأسد يقضم الرجال.

وقد يواجه الشاعر تناقض حجم (الأنثى) مقابل الأنثى (الممدوح) -ذلك التناقض الذي يوحى بالموت- بلجوته إلى موازنة (الأنثى) بالأنثى، فيرفع

الشاعر ذاته لوضعها في مصاف ذات الممدوح؛ فكما يوهب الشاعر حياة عن طريق العطاء، فإنه يهب ممدوحه حياة عن طريق الفن. وإخلال الممدوح بهذه العلاقة يحفز (الأنات) إلى رفع الحياة من انسحاقها أمام فيض قوته. ولعل هذا ما أشار إليه في هجاء يحيى بن صالح⁽¹⁵⁹⁾:

أنا المرءُ لا أخفى على أحد
ذرتُ بي الشمسُ للداني وللنائي
يغدو الخليفةُ مثلي في محاسنه
ولست مثلي فتُم يا ماضغ الماء

وتبعاً لهذه الموازنة بين (الأنات) و(الانت)، فقد يلجأ الشاعر إلى محاولة كسب الثناء (المال) لقاء حمد الممدوح على الرغم منه؛ فاهتزاز صورة الممدوح المثالية أمام الذات، يعني فقدان شخصية الممدوح مقوماتها التي شكّلها الشاعر في ذهنه قبل التوجه إليه، أو سعى إلى تضخيمها بوصف الممدوح واهباً للأمن والحماية والطمأنينة، فيلجأ إلى سلب تلك الصورة من محتواها، وتفريغها من عظمتها وتعاليلها باللجوء إلى الهجاء الذي يمكن أن يعادل الموت. يقول لعقبة ملوحاً له بذلك⁽¹⁶⁰⁾:

ما زال ما منيتني من همّي الوعدُ غمٌ فاسترخ من غمي
إن لم تُرد مدحي فراقب ذمي

إن (الأنات) في علاقتها مع الممدوح تحتاج إلى ما يدعم إحساسها بتعالي الحياة، بشكل يضع الهجاء ركيزة أساسية يمكن أن تستند (الأنات) إليها في حالة إخلال الممدوح بكونه واهباً للحياة الخصبة؛ فكما يستطيع الممدوح أن يبعث الحياة في الذات، أو أن يهدمها بحجب تلك الحياة، فإن الشاعر أيضاً يستطيع أن يهب الممدوح حياة عن طريق المديح، أو يهدم تلك

الحياة عن طريق الهجاء. وفي كلتا الحالتين، نلمس سعياً من (الأنثى) للتوازي مع (الأنثى)، وذلك بنفي الخوف الذي تفرضه شخصية الممدوح، لأن الذات قادرة على بث هذا الخوف أيضاً بما تمتلك من قدرة على هدم الحياة.

يقول في داود بن يزيد⁽¹⁶¹⁾:

وملك يجبي القرى لا يجبي
نزوره غباً ونؤتي رهبا
ضخم الرواقين إذا اجلعبا
يخافه الناس عدى وصحبا⁽¹⁶²⁾
كما يخاف الصيذن الأزببا
صب لنا من وده واصطببا⁽¹⁶³⁾
وداً فمسا خنت ولا أسببا
ثبت عهداً بيننا وثببا⁽¹⁶⁴⁾

فالممدوح قادر على أخذ الأموال من القرى، لكنه في الوقت ذاته "لا يجبي"، ذلك أنه يرمز إلى القوة الهائلة التي لا يقع عليها الفعل، فهو الفاعل والمتصرف بالأمور والأشياء، وعلى الآخرين أن يذعنوا لأمره ويرهبوا سطوته. ويأتي صوت الشاعر معبراً عن الخوف الذي تبعثه هذه السطوة بقوله: "يخافه الناس عدى وصحبا" كما يخاف الضبع من الأسد، لشمولية قوته وتمتعه بإشاعة مناخ الحياة، أو بإشاعة مناخ الكهوت حين يبطش بأعدائه، ويحجب العطاء والنصرة.

ومع أن الخوف من الممدوح يعم الناس جميعاً، فإن الشاعر يحاول إخراج ذاته من حيّز هذا الخوف على الحياة، بجعل المديح (الحياة للمدوح) ودّاً، وجعل العطاء (الحياة للشاعر) ودّاً، وكأن هذه العلاقة المحكومة بعهد

الحب من الطرفين كليهما قادرة على إسقاط حاجز الخوف الذي يمثل حرص الذات على التمسك بالحياة، والنفاذ إلى أعماق الشخصية المقابلة لها. الشاعر إذن يملك بناء حياة (الأنثى) أو هدمها، والممدوح يملك الأمر ذاته بالنسبة للأنثى.

وفي هذا المنظور يمكن فهم قول بشار حين قيل له: "إنَّكَ لكثير الهجاء! فقال: إني وجدت الهجاء المؤلم آخذ بضبع الشاعر من المديح الرائع، ومن أراد من الشعراء أن يُكرم في دهر اللثام على المديح فليستعد للفقر، وإلا فليبالغ في الهجاء ليُخاف فيُعطي⁽¹⁶⁵⁾". فإن امتلاك الشاعر المديح يعني امتلاكه الحياة للأنثى، كما أن امتلاكه الهجاء يعني امتلاكه الموت لها، حين تتعرض الذات لتحول الممدوح الذي يمثل إمساك الخصوبة عن الذات، وابقائها خارج حظيرة الطمأنينة، يتخبط في دوائر الإنسان والزمان والمكان المجدبة. ومن ثم، فإن خوف الشاعر على حياته، ينفية إيقاظ مستوى الخوف في الممدوح على حياته أيضاً.

وربما كان البحث عن المال، وحث الممدوح على العطاء نابعين من محاولة تجنب الذات شر الزمان الذي يأتي على كل شيء. ومن هذا القبيل، يلوح المال شكلاً من أشكال الخلود، للإبقاء على الحياة، وذلك بالسعي لاستنفاده على الذات، قبل أن يدهمها الزمان فيفنيها، كما أفنى القبائل والأمم السابقة⁽¹⁶⁶⁾.

خليلي يفني الموت كل قبيلة
وما أنا إلا في سبيل القبائل
فروحا على مالي كُلا من قُضوله
فما تُجمعُ الأموالُ إلا لأكُل

إذا أنا لم أنفـع بجاهي ولم أجـد
بمالسي طالتني يدُ المتطاول

فالذات تتمتع بمقدار ما معها من مال، وتحقق بتعاظم هذا المال المنصب والسيادة⁽¹⁶⁷⁾. إنها تمارس نشاطات الحياة بما تمتلك من مال، تسعى لإتلافه على تلك النشاطات مدفوعة بتفكيرها في حتمية الموت والفناء. ومن هذه الزاوية تحافظ الذات على نمط من التوازن بين كسب المال وإتلافه: كسبه من الممدوح، وإتلافه في البحث عن اللذة والسيادة قبل الفناء. وقد عبر عن هذه الصلة بين الكسب والإتلاف بقوله⁽¹⁶⁸⁾:

لمستُ بكفِّي كفَّه أبتـغي الغنـا
ولم أدر أن الجودَ من كفِّه يُعدي
فلا أنا منه ما أفادَ ذو الغنـا
أفدتُ وأعـداني فأفـنيتُ ما عندي

الشاعر حين لمس كف الممدوح كان هدفه الحصول على المال، وذلك ابتغاء تحقيق الثراء، لكنه اكتشف أن كرم الممدوح الفائض مرض مُعد، فلم يحقق ما صبا إليه. إن مبالغة الشاعر في إتلاف المال إثر إصابته بعدوى الممدوح لم تبق لديه شيئاً، على النقيض من الممدوح الذي يزخر بالعطاء الدائم، على الرغم من إفنائه المتواصل للمال. بهذه الرؤية، تبرز جدلية الحياة والموت في ذات الشاعر بحركة فعّالة لا يستطيع الخلاص منها؛ فالتوجه إلى الممدوح يعني البحث عن الحياة المشرقة، وتخطي عقبات الحاضر. وكسب الشاعر العطاء يعني استمرارية الحياة بوجهها الخصب للوقوف أمام عثرات الزمن، وتجنب الفناء. لقد كان إتلاف المال تذكيراً للآنا بالموت، وتطلعاً آخر للتوجه إلى الحياة في ظل الممدوح، تلك الحياة التي

تقف مع قوة الزمن على خط موازٍ من ناحية، وتتضاد معها من ناحية أخرى.

تلك هي قوة الممدوح المعطاة التي لا تغيّر الأيام من تدفقها، بل إن مرور الأيام يزيد ضراوة الممدوح في العطاء؛ لأنه قوة مضارعة للزمن، لا تخضع للتغير والاستنفاد⁽¹⁶⁹⁾.

تعود أخذ الحمد منّا بماله
وكل أمرىء جارٍ على ما تعودا
يجود لنا لا يمنع المال باخلا
ولا اليوم إن أعطاك مانعه غدا
كذلك تلقى الهاشمي إذا غدا
جواداً وإن عاودته كان أجودا

إن الممدوح يحتاج دائماً إلى مضاعفة وجوده في الحياة، وتعزيز قوته بين الناس باللجوء إلى الشاعر لأخذ الحمد / الشعر، ومنحه العطاء لقاء ذلك. فالحياة إذن تستدعي الحياة، والشاعر يريد أن يتجاوز شبح الموت المتربّص له في ثوب الفقر، وفي ثوب الخوف من الزمن وبطشه. إنه يحتاج إلى قوة مماثلة للقوة التي يخشاها أو يهرب منها، تلك هي قوة الممدوح.

وبما أن شخصية الممدوح بهذه الصورة، فما دلالة مقتل حمار الوحش في قصيدة بشار المدحية لمروان بن محمد بسهم الصياد، إذا افترضنا أن حمار الوحش يرمز إلى الممدوح نفسه؟ يقول بشار⁽¹⁷⁰⁾:

فلما بدا وجه الزُماع وراعاه
من الليل وجه يمّم الماء قاربه⁽¹⁷¹⁾

فبات وقد أخفى الظلام شخوصها
 ينأهبها أم الهدى وتناهبه (172)
 إذا رقصت في مهمه الليل ضمها
 إلى نهج مثل المجرّة لاجبه (173)
 إلى أن أصابت في الغطاء شريعة
 من الماء بالاهوال حقت جوانبه (174)
 بها صخب المستوفضات على الولي
 كما صخبت في يوم قيظ جنابه (175)
 فأقبلها عرض السري وعينه
 تروّد وفي الناموس من هو راقبه (176)
 أخو صيغة زرق و صفراء سمحة
 يجاذبها مستحصد وتجاذبه
 إذا رزمت أنت وأن لها الصدى
 أنين المريض للمريض يجاوبه
 كأن الغنى ألى يميناً غليظة
 عليه خلا ما قربت لا يقاربه
 يؤول إلى أم ابنتين يؤوده
 إذا ما أتاها مخفقا أو تُصاخبه
 فلما تدلّى في السري وغرّه
 غليل الحشا من قانس لا يواثبه
 رمى فأمر السهم يمسح بطنه
 ولبساته فانصاع والموت كارهه
 ووافق أحجاراً ردعن نضيه
 فأصبح منها عامراً وشاخبه

لعل الظروف التي أحاطت بزمن القصيدة كانت تؤهل لهذه النتيجة؛ فالأعداء يتربصون بمروان (آخر خلفاء بني أمية) وقد رمز الشاعر لهؤلاء الأعداء بشخصية الصياد، ورمز للخليفة مروان بحمار الوحش، ورمز لاتباعه بالأتن التي تسير في نهج خلف قائدها. إن زمن الرحلة للخلاص من الظمأ هو الليل الذي يوحى بالخوف والرغبة والهلاك، والقدرة على طي الأشياء في ستاره الداكن. والحمار يحاول أن يتخطى مرارة الحاضر بالاتجاه إلى الماء، أو إلى توفير الحياة الصافية المطمئنة لاتباعه، لكن الصياد يتربص بهم كي لا يعود إلى زوجته وابنتيه مخففاً دون غنيمة. فحياة الصياد، إذن، ومن يُعيلهم قائمة على موت الحمار والأتن، وحياة الأتن قائمة على تخطي الموت الذي يفرضه الصياد. وأمام الخطر الذي يتوعد هؤلاء، ينوش الصياد الحمار بسهمه، فيصرعه قرب الماء، ويغرق الدم جسده المتهاوي، وكأن الرغبة في إعلاء الحياة على ذاتها تعني الموت، وكان الارتواء غاية لا تتحقق لمن يحدق السكون الأبدي في ناظره، ولا يستطيع منه فرارا. ولهذا كان دم الحمار الذي هو علامة الموت مجاوراً للماء الذي هو علامة الحياة.

وفي سياق الموت هذا، نلمح غياباً لصورة الأتن، وغموضاً لمصيرها؛ فقد تركّز فعل الموت على الحمار، وكان الشاعر يترك لنا إمكانية تحديد مصير الأتن بعد موت قائدها الذي كان يوجّهها، ويتكفل بالحفاظ على حياتها. ومهما يكن من أمر، فإن هذه الأتن بعد موت قائدها أصبحت تائهة، يتعاورها الإحساس بالموت من كل صوب، وكان الموت الذي أصاب الحمار فأراحه إلى الأبد، يُرادفه موت آخر يصبغ حياة الأتن، ويعيش مندغماً مع الحياة.

هوامش الفصل الثالث

- 1- انظر : مراجعات في الآداب والفنون، ص 117-118.
- 2- المرجع السابق، ص 117.
- 3- بشار بن برد، ص 67.
- 4- الرؤوس. دار مارون عبود (بيروت)، 1972، ص 101-102.
- 5- انظر : تاريخ الشعر العباسي. ص 48-49.
- 6- انظر : بشار بن برد بين القدماء والمحدثين. محمود سالم محمد. ص 166.
- 7- اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري. محمد مصطفى هدارة. ص 545.
- 8- انظر : اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري. يوسف بكار. دار الأندلس (بيروت)، ط 2، 1981، ص 155.
- 9- الاتجاهات الأدبية في العصر العباسي. السيد أحمد خليل. دار مكتبة الجامعة العربية (بيروت)، د.ت، ص 72.
- 10- انظر : شعراء الدولتين الأموية والعباسية. حسين عطوان. دار الجيل (بيروت)، 1981، ص 233-245.
- 11- انظر : الحياة الأدبية في البصرة. أحمد كمال زكي. دار المعارف (القاهرة)، 1971، ص 478.
- 12- انظر : فن الهجاء وتطوره عند العرب. إيليا الحاوي. دار الثقافة (بيروت)، د.ت، ص 499.
- 13- بشار بن برد. ص 102-103.
- 14- حديث الأربعاء، ص 207/2.
- 15- انظر : أدباء العرب في العصر العباسي. دار مارون عبود (بيروت)، 1979، ص 91-92.

- 16- الديوان 143/4. وراجع موقف شوقي ضيف من هذه الأبيات : الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص 64.
- 17- انظر : الديوان 190/1، 230/1.
- 18- للتوسع، انظر : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي. نصرت عبدالرحمن. مكتبة الأقصى (عمان)، ط 2، 1982، ص 150. والصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري. علي البطل. دار الأندلس (بيروت)، ط 3، 1983، ص 57.
- 19- انظر : قراءة جديدة لشعرنا القديم. دار اقرأ (بيروت)، 1982، ص 110-111.
- 20- الديوان 197/1-198.
- 21- الملح: الطريق اللاحب الواسع.
- 22- الحب والموت. إبراهيم سنجلأوي. ص 88.
- 23- ديوان شعر بشار بن برد. ص 118-119.
- 24- دراسة الأدب العربي. مصطفى ناصف. ص 169.
- 25- المرجع السابق. ص 171.
- 26- بشار بن برد. ص 94.
- 27- بشار بن برد، ص 56.
- 28- بشار بن برد بين القدماء والمحدثين، ص 120.
- 29- الحب والموت. إبراهيم سنجلأوي. ص 37-38.
- 30- مدرسة الآلهات. ص 62-63.
- 31- الأغاني 243/6.
- 32- الغزل عند العرب 313/1.
- 33- انظر: المرجع السابق نفسه.
- 34- انظر: اتجاهات الغزل. ص 157-158.

- 35- الديوان 207/1.
- 36- 56/2.
- 37- 188/1.
- 38- 305/3.
- 39- محصد: مفتول. الشزر: نوع من الفتل، وهو أن يفتل ثم يضاعف فتله.
- 40- فلتت: هزمت أو أبعدت. سحري: الصدر.
- 41- عواقد الخمر: كناية عن النساء.
- 42- وألوا: خلصوا.
- 43- الديوان 17/4.
- 44- 219/2.
- 45- النهدي: هو مرة النهدي كان قد شغف بابنة عمه ليلي، فكنم حبه لها حتى تزوجها، فأقاما مدة لا يزداد حالهما إلا شغفاً إلى أن أمره الخليفة بالتجهيز إلى غزو خراسان. فلما رجع قيل له إنها ماتت، فمضى إلى قبرها، وجعل يتمرغ عليه ويبكي، ولم يزل كذلك حتى مات ودفن إلى جانبها. انظر: تزيين الأسواق في أخبار العشاق. داود الانطاكي. 313/1.
- 46- الديوان 207/3.
- 47- وعاء: العظم المكسور إذا برا على اعوجاج، وضربه مثلاً للحياة المريرة.
- 48- الديوان 41-40/2.
- 49- انظر: 27/2، 188/2.
- 50- انظر: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري. علي البطل. ص 117.
- 51- انظر: الديوان 30/4.
- 52- انظر: 167/1.
- 53- 393-392/1.

- 54- 203/1.
- 55- 288-287/1.
- 56- انظر: 201/1.
- 57- 24-23/3.
- 58- انظر: 301-300/1.
- 59- مدرسة الآلهات. ص 70.
- 60- كتاب القيان. (ضمن: رسائل الجاحظ). تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي (القاهرة)، 1964، 175-171/2.
- 61- الديوان 11/3.
- 62- الزمان الوجودي. عبد الرحمن بدوي. ص 166.
- 63- الديوان 129/1.
- 64- 180-179/4.
- 65- 153/3.
- 66- هاري: إذا كان متهيئاً للتصدع والتفريق، وذلك إذا وطئته الأرجل لخفته.
- 67- الديوان 70/2.
- 68- 250/1، 60/2.
- 69- انظر: الأغاني 177/3.
- 70- انظر: المصدر السابق 180/3.
- 71- أخبار النساء. شرح وتحقيق: نزار رضا، دار مكتبة الحياة (بيروت)، 1978، ص 180.
- 72- الحب والموت. إبراهيم سنجالوي. ص 187.
- 73- الديوان 200/3 - 203.
- 74- المضرحي: هو النسر، وأراد به هنا انفلاق الفجر الكاذب. وستر ماثور: غمد السيف، شبه به الأفق؛ لأن الغمد يكون أسود.

- 75- تشمست: أي تمنعت من الانصراف.
- 76- الفتق: انبلاج الصبح.
- 77- الكران: العود.
- 78- الكعام: وهو متر أو حبل يشد به فم الكلب لئلا يعض. التهريز: التنبيح.
- 79- التنانير: جمع تنور، وهو نور الصبح.
- 80- التماصير: لعله أراد به الإسفار، وهو احمرار الأفق عند اقتراب طلوع الشمس.
- 81- انظر: الديوان 230/3 (الهامش).
- 82- 237/4.
- 83- الرثم (الأولى): علم امرأة جعلها واسطة بينه وبين خليلته. والرثم (الثانية): الظبية البيضاء.
- 84- في الأدب العباسي. عز الدين إسماعيل. ص 227.
- 85- الديوان 366/1.
- 86- 188-187/4.
- 87- عد الجرجاني قوله هذا من النقض الظاهر؛ لأن الطيف لا يلم إلا بنائم. انظر: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 242.
- 88- الديوان 61-59/3.
- 89- جفلوا: اجتمعوا.
- 90- العاذلة في الشعر الجاهلي. إبراهيم سنجالوي. المجلة العربية للعلوم الإنسانية (الكويت)، ع 28. خريف 1987، ص 39.
- 91- مشكلة الحب. دار مصر (الفجالة)، د. ت، ص 240.
- 92- انظر: الديوان 97/3، 118/4.
- 93- انظر: 210/2، 124/2، 132/2، 236/4.
- 94- 393-392/1.

- 95- خبأ: خداعاً.
- 96- 231/2.
- 97- الجري: وصف للرسول الذي أرسلن معه بأنه مقدم.
- 98- الديوان 58-55/2.
- 99- 237/1.
- 100- 222/1.
- 101- 377-376/1.
- 102- اللغيب: السهم الفاسد الريش.
- 103- الديوان 298-297/1.
- 104- 161/4.
- 105- 161/4.
- 106- 243-242/4.
- 107- 326-325/1.
- 108- 162-159/1.
- 109- الأجب: مكان.
- 110- الوطب: الرجل الجافي.
- 111- الأريحي: الذي يهتز للكرم. والندب: الرجل الخفيف عند الطلب، النجيب.
- 112- العصب: ضرب من برود اليمن. والأقب: الذي به قيب، أي دقة قامة وضمور.
- 113- الدهيان: المصاب بداهية. الصقب: الطويل، وأراد به هنا المقتدر.
- 114- شب الكأس: شدة خمرها.
- 115- الغريض: اللحم الطري. الضهب: اللحم إذا شواه، ولم يبالغ في نضجه.
- 116- العرق: الماء القليل، تمزج به الخمر. جبي: إذا انكب على الأرض.
- 117- حلبت كفي: أي جادت، بالعطاء. الضب: الحقد والغضب.

- 118- راجع الأبيات التالية في الممدوح : الديوان 162/1-163.
- 119- 109-106/4.
- 120- غمض الحديد: أي غاص في اللحم. الحباله: شبكة الصائد.
- 121- تهيض: إذا كسره بعد ما كاد ينجبر.
- 122- المنيفة: المرأة العالية.
- 123- المتبرض: الشارب البرض، وهو الماء القليل.
- 124- راجع الفكرة نفسها في رثائه الندامي:
- فاشرب على موت إخوان رزئتهم باب المنية باب غير مسدود
الديوان 143/3.
- 125- انظر: 175/1.
- 126- 182/1.
- 127- 310/1.
- 128- 180/2.
- 129- 82/3.
- 130- 180/3.
- 131- 63/2.
- 132- 183/1.
- 133- 361/1.
- 134- 158/3.
- 135- 184/1.
- 136- 259/3.
- 137- 319/1.
- 138- 260/1.
- 139- 55/3.

- 140- 298/1
- 141- 321/1
- 142- 345/1
- 143- 80/3
- 144- 138-132/1
- 145- الوأي: الوعد.
- 146- السراء: شجرة تتخذ منها القسي، أراد أنه ظل مديد.
- 147- السرسورة: الحبيبة الخالصة من الحبائب.
- 148- الزوراء: البعيدة الأطراف. العين: بقر الوحش. رفاضاً: متفرقة.
- 149- الخافي: الجن.
- 150- اليعفور: حمار الوحش. الال: السراب. الريعان: شدة السراب. النهار: حيث ينتهي الماء من الوادي.
- 151- السبوح: أراد بها الناقة.
- 152- قراءة ثانية لشعرنا القديم. مصطفى ناصف. دار الاندلس (بيروت)، ط2، 1981، ص118.
- 153- مالكي: نسبة إلى جده مالك بن فهم.
- 154- الوصيف: المملوك والخادم.
- 155- الضراء: أرض مستوية بها شجر، تأوي إليها السباع.
- 156- انظر تعليق الطاهر بن عاشور في هامش الديوان 137/1.
- 157- القصيدة العباسية قضايا واتجاهات. عبدالله التطاوي، دار غريب (القاهرة)، 1981، ص89-90.
- 158- الديوان 180/2.
- 159- 148/1.
- 160- 202/4.

- 161- 162/1-163.
- 162- اجعلب: اضطجع.
- 163- الصیدن: الضبع. الأزب: كثير الشعر على الوجه.
- 164- ولا أسبا: لا قطع السبب، أي الود. ثب: أي تمكن في مقامه من الود.
- 165- الأغاني 207/3.
- 166- الديوان 166/4.
- 167- انظر: 61/3.
- 168- 55/4.
- 169- 39/3.
- 170- 332-330/1.
- 171- القارب: إذا طلب الماء ليلاً، والقارب هنا هو الحمار.
- 172- أم الهدى: المحجة الواضحة.
- 173- الرقص: الخبب. واللاحب: الطريق الواضح.
- 174- الغطاء: القطا. الشريعة: الماء الكثير.
- 175- الصخب: الصوت القوي. المستوفضات: القطا.
- 176- الناموس: حفرة يحفرها الصائد ليختفي فيها فيرمي منها سهمه.

الخاتمة

كشفت هذه الدراسة عن جماليات الأنا في الخطاب الشعري من خلال فكرة التقاء الحب بالموت في شعر بشار بن برد، ووضحت جوانب عديدة من حياة بشار وسلوكه في ضوء هذا الالتقاء. فأظهرت أن ممارسة الشاعر للحياة كانت ممارسة للموت في الوقت ذاته؛ الموت الذي يلوح محتضناً حياة الذات القائمة على الحرية المطلقة في اختيار الأشياء وعلى التحدي والسخرية من المجتمع. ولعل ذلك جاء نتيجة إحساس الشاعر الحاد بعوامل نقصه، كالعمى، والفقر، وكونه مولى من ناحية، وتذكير المجتمع له بهذه العوامل من ناحية أخرى. فكان رد فعل الشاعر الإمعان في التمرد والسخرية، والشك والاضطراب، والاتجاه إلى انتهاب اللذة، ومحاولة السير في ركب الأقوى، تحقيقاً لوجوده. وكان من ردود فعله أيضاً اعتداده الشديد بالشعر، فقد استطاع من خلاله أن يواجه عدوانية الآخرين، ويحقق ذاته في المجتمع، ويغطي عوامل نقصه، ويرفع مكانة (الأنا) ويتسامى بها ويخلدها.

إن هذا التوجه قد خلق صراعاً مع المجتمع وسلطته، إذ يمكن القول: إن بناء الحياة المتمثل بالفن وإثبات حضور الذات في الحياة، كان يمثل في الوقت ذاته هدماً لها، وذلك عن طريق تربُّص المعارضين لهذا التوجه في الحياة والفن، إلى أن نجحوا في القضاء عليه، فلقى حتفه على يدي المهدي بتهمة الزندقة.

وقد بينت الدراسة أن الزمن جوهر فكرة الحب والموت؛ فكلما اشتد الإحساس بالزمن اشتد الإحساس بالموت أو بسطوة الدهر الذي يندغم في فعله. ولعل هذا الإحساس قد دفع الشاعر إلى انتهاب اللذة والتهالك على شهوة الحياة قبل أن ينقلب الدهر فيفنيه. وقد كان الفن يمثل للشاعر تعويذة (الأنا) الفانية ضد الموت لكونه ينهض بمهمة امتدادها بعده.

كما أظهرت الدراسة أن ارتباط ذكر الليل بالقلق والسهر ناجم عن طغيان صورة الموت المقابلة لصورة الظلام، حيث الإحساس بالسكون وطي الأشياء. وتتجلى هذه المقابلة حين يتصاعد الحب في الليل، وتنطلق مشاعر المحبين عبر الظلام.

وأما مظاهر الزمن التي تناولتها الدراسة بالبحث فكانت: الشيب والطلل. لقد ذهبت الدراسة إلى أن الشيب يبعث في الذات شعوراً بأن الزمان يقودها للفناء، ويوقفها على تأمل التحول الفظيع الذي أحدثه فيها، وما فيه من مفارقة بين ماضي الذات المشرق، وحاضرها الذي يلوح فيه شبح الموت متربصاً بالحياة. وربما دفع ذلك الشاعر إلى انتهاب اللذة فيما تبقى له من زمن، وإلى مغالبة الموت بالحب واستعادة الماضي عن طريق الذاكرة. وقد برزت مشكلة ارتباط الشيب بالموت واضحة حين تحدث الشاعر عن نهى المهدي له عن الغزل، ذلك النهي الذي كان يعني بالنسبة للشاعر تعطيل توثب الحياة، واستسلامها للمصير النهائي (الموت).

وقد أبانت الدراسة عن ارتباط الشيب بالطلل؛ فالزمن الذي دمر الطلل هو عينه الذي دمر حياة الذات، كما أن الشيب والطلل علامتان في سياق الزمن توحيان بأن جانباً كبيراً من العمر قد تولى، وأن الماضي هيهات له أن يعود. وقد تكون هذه الرؤية هي التي وجهت الشاعر إلى أن ينظر فيما بعد الموت من حشر وحساب، فدعا إلى تنكب الوقوف على الطلل.

وكشف الفصل الثالث من الدراسة عن رؤية الشاعر للمحبوبة بوصفها ربة للحب والفن، وأن الفن قد وجه تجربة الحب، فقامت هذه التجربة على نمطين: تمثل الأول بالارتواء من المحبوبة، وهذا ما نجده في حبه للنساء جميعهن، وتمثل الثاني في علاقته بمحبوبته عبدة، تلك العلاقة

التي تميزت بالعفة، لتبقى المحبوبة مثيرة لإبداع الشاعر وينبوعاً لإلهامه، كما كانت المحبوبة العذرية.

وقد شكل الطيف عاملاً فعّالاً في بث الإحساس بالحياة داخل (الأنثى)، وسط حضور الظلام المقابل للموت، فبدأت صورة الطيف ملتبسة بالحب والموت، لكونها تمثل حضور المحبوبة وغيابها في الوقت ذاته.

وساهم وجود العاذل والواشي والرقيب في تعزيز مواقف الشاعر في حبه، وذلك على الرغم من اصطباغ وجودهم بصبغة هدم الحب، لكن الشاعر كان دائم العصيان لهم، لأن العصيان يمثل له الاحتفاظ بتوثب الحياة والتمسك بها، ولم يرعو الشاعر لرغباتهم إلا حين نهاه المهدي عن الغزل، مما يعني استسلامه لداعي الموت والهدم.

ورأى الشاعر في الصديق امتداداً لوجود الذات ومضاعفة لهذا الوجود، وفي الوقت نفسه، كان الصديق السيء يمثل عبئاً على الحياة. ولعل الشاعر قد وجد في الندامى عالماً يندغم مع وجود الذات، لكونهم يلتقون مع رغباتها وأفكارها التقاء كبيراً، فشكّل فقدانهم فقداناً لفاعلية الحياة، ولقدرة الذات على الامتداد في الذوات الأخرى، فبرز موت بعض نداماه كأنه موت للذات.

وأما الممدوح فقد نظر إليه الشاعر بوصفه ملاذاً له، ومستقبلاً خصيباً يجنبه ضوائق الحياة، ويعوّضه عما يستلبه الزمن منه، فأعلى من وجوده في الفن. ولا شك في أن هذا الإعلاء كان قائماً على حساب (الأنثى) إذ يتناقص حجمها بسبب إعلائها المتزايد من صورة الممدوح. وقد يكون ذلك التناقص مذكّراً بالموت والانسحاق أمام تعالي صورة الممدوح، وإن كانت الرغبة في عطاء الممدوح تعمل على إيجاد نوع من التوازن بين الحياة والشعور.

بالموت. وربما دفع هذا الأمر (الأننا) إلى تدعيم إحساسها بتعالى الحياة عن طريق استنادها إلى الهجاء فى حالة إخلال الممدوح بكونه واهباً للحياة الخصبة، هذا من ناحية، وأما من ناحية أخرى، فقد تدفع (الأننا) إلى محاولة رفع الذات للتوازي مع الممدوح على أساس أن الشاعر منح الممدوح حياة عن طريق الفن، كما أن الممدوح يهب الشاعر حياة عن طريق العطاء.

أولاً: المصادر:

- 1- أخبار النساء. شمس الدين أبو عبد الله محمد بن بكر الزرعي (ابن قيم الجوزية). شرح وتحقيق: نزار رضا، دار مكتبة الحياة (بيروت)، 1978.
- 2- الأغاني. أبو الفرج الأصفهاني. مؤسسة جمال للطباعة والنشر (بيروت)، د. ت.
- 3- أمالي المرتضى. الشريف المرتضى علي بن الحسين الموسوي العلوي. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الكتاب العربي (بيروت)، ط 2، 1967.
- 4- البصائر والذخائر. أبو حيان التوحيدي. مكتبة أطلس ومطبعة الإنشاء (دمشق)، 1964.
- 5- بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب. محمود شكري الألوسي، عني بشرحه وتصحيحه وضبطه: محمد بهجة الأثري، دار الكتاب العربي (القاهرة)، ط 3، 1923.
- 6- البيان والتبيين. أبو عثمان عمرو بن بحر (الجاحظ). شرح وتحقيق: عبد السلام محمد هارون، مؤسسة الخانجي (القاهرة)، ط 3، 1948.
- 7- تاج العروس من جواهر القاموس. محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تحقيق عبد الكريم العزباوي، مطبعة حكومة الكويت (الكويت)، 1972.
- 8- تزيين الأسواق في أخبار العشاق. داود الأنطاكي. دار ومكتبة الهلال (بيروت)، ط 2، 1986.
- 9- ثمار القلوب في المضاف والمنسوب. أبو منصور عبد الملك بن محمد ابن إسماعيل الثعالبي. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار نهضة مصر (القاهرة)، 1965.

- 10- جمهرة النسب، أبو المنذر هشام بن محمد السائب الكلبى، رواية
السكرى عن ابن حبيب. تحقيق ناجى حسن، عالم الكتب، ومكتبة
النهضة العربية (بيروت)، ط1، د. ت.
- 11- الحيوان. أبو عثمان عمرو بن بحر (الجاحظ). تحقيق: عبد السلام
محمد هارون، دار الكتاب العربى (بيروت)، ط3، 1969.
- 12- ديوان بشار بن برد. تحقيق الشيخ محمد الطاهر بن عاشور. الشركة
التونسية (تونس) والشركة الوطنية (الجزائر)، 1976.
- 13- ديوان شعر بشار بن برد. جمعة وحققه: بدر الدين العلوى. دار
الثقافة (بيروت)، 1983.
- 14- ديوان الصبابة. شهاب الدين أحمد بن حجلة المغربى. دار ومكتبة
الهلال (بيروت)، 1984.
- 15- رسائل الجاحظ. أبو عثمان عمرو بن بحر (الجاحظ) تحقيق وشرح:
عبد السلام هارون، مكتبة الخانجى (القاهرة)، 1964.
- 16- رسالة الغفران. أبو العلاء المعرى. تحقيق وشرح: عائشة عبد الرحمن،
دار المعارف (القاهرة)، 1963.
- 17- زهر الآداب وثمر الألباب، أبو اسحق إبراهيم بن على الحصرى
القيروانى. تحقيق: زكى مبارك، دار الجيل (بيروت)، 1972.
- 18- طبقات الشعراء. ابن المعتز. تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، دار
المعارف (القاهرة)، د. ت.
- 19- العقد الفريد. أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسى. شرحه
وضبطه وصححه: أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الأبيارى،
مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر (القاهرة)، 1952.
- 20- الفرق بين الفرق. عبد القاهر البغدادى. دار الآفاق الجديدة (بيروت)،
ط4، 1980.

- 21- الفهرست، ابن النديم. تحقيق: رضا تجدد، طهران، 1971.
- 22- الكامل في اللغة والأدب. أبو العباس محمد بن يزيد (المبرد). مكتبة المعارف (بيروت)، د. ت.
- 23- لسان العرب. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، دار صادر (بيروت) د. ت.
- 24- الوساطة بين المتنبي وخصومه، علي بن عبد العزيز الجرجاني. تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، دار القلم (بيروت)، د، ت.

ثانياً: المراجع

- 1- العربية:
- 25- الاتجاهات الأدبية في العصر العباسي. السيد أحمد خليل. دار مكتبة الجامعة العربية (بيروت)، د. ت.
- 26- اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري. محمد مصطفى هدارة. المكتب الإسلامي (دمشق)، ط 1، 1981.
- 27- اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري. يوسف حسين بكار. دار الأندلس (بيروت)، ط 2، 1981.
- 28- أدباء العرب في الأعصر العباسية. بطرس البستاني. دار مارون عبود (بيروت)، 1979.
- 29- الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة. مصطفى سويف. دار المعارف (القاهرة)، ط 4، 1981.
- 30- بشار بن برد. إبراهيم عبد القادر المازني. مطبعة عيسى الحلبي (القاهرة)، 1944.
- 31- بشار بن برد. جورج غريب. دار الثقافة (بيروت) د. ت.

- 32- بشار بن برد. طه الحاجري. دار المعارف (القاهرة)، ط3، 1981.
- 33- بشار بن برد: دراسة في النظرية والتطبيق. سيد حنفي حسنين. دار الثقافة (القاهرة)، 1978.
- 34- بشار بن برد وفاتحة العصر العباسي. عمر فروخ. دار لبنان (بيروت)، 1986.
- 35- تاريخ الشعر في العصر العباسي. يوسف خليف، دار الثقافة (القاهرة)، 1981.
- 36- التركيب اللغوي للأدب. لطفي عبد البديع. مكتبة النهضة المصرية (القاهرة)، ط1، 1970.
- 37- التفاؤل والتشاؤم. يوسف ميخائيل أسعد. دار نهضة مصر (القاهرة)، د.ت.
- 38- الحب والموت في شعر الشعراء العذريين في العصر الأموي. إبراهيم سنجلاوي. مكتبة عمان (عمان)، ط1، 1985.
- 39- حديث الأربعاء. طه حسين. دار المعارف (القاهرة)، ط12، 1976.
- 40- الحياة الأدبية في البصرة إلى نهاية القرن الثاني الهجري. أحمد كمال زكي. دار المعارف (القاهرة)، 1971.
- 41- دراسات في الأدب العربي: العصر العباسي. محمد زغلول سلام. منشأة المعارف (الإسكندرية)، د.ت.
- 42- دراسة الأدب العربي. مصطفى ناصف. دار الأندلس (بيروت)، ط2، 1981.
- 43- رثاء الأبناء في الشعر العربي إلى نهاية القرن الخامس. مخيمر صالح. مكتبة المنار (الزرقاء- الأردن)، ط1، د.ت.
- 44- رحلة الشعر من الأموية إلى العباسية. مصطفى الشكعة. دار النهضة العربية (بيروت)، 1971.

- 45- الرؤوس. مارون عبود. دار مارون عبود (بيروت)، 1972.
- 46- الزمان الوجودي. عبد الرحمن بدوي. دار الثقافة (بيروت)، ط3، 1973.
- 47- الزمن في الشعر الجاهلي. عبد العزيز محمد شحادة، مؤسسة حمادة للخدمات والدراسات الجامعية. دار الكندي (إربد-الأردن)، 1995.
- 48- سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب. يوسف ميخائيل أسعد. الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة)، 1986.
- 49- شخصية بشار. محمد النويهي. دار الفكر (بيروت)، 1971.
- 50- شعراء الدولتين الأموية والعباسية، حسين عطوان. دار الجيل (بيروت)، 1981.
- 51- الصورة الفنية في الشعر الجاهلي. نصرت عبد الرحمن. مكتبة الاقصى (عمان)، ط2، 1982.
- 52- الصورة في شعر بشار بن برد. عبد الفتاح نافع. دار الفكر (عمان)، ط1، 1983.
- 53- الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري. علي البطل. دار الأندلس (بيروت)، ط3، 1983.
- 54- فن الهجاء وتطوره عند العرب. إيليا الحاوي. دار الثقافة (بيروت)، د.ت.
- 55- الفن ومذاهبه في الشعر العربي. شوقي ضيف. دار المعارف (القاهرة)، ط10، 1978.
- 56- في الأدب العباسي. محمد مهدي البصير. مطبعة النعمان (النجف الأشرف-العراق)، ط3، 1970.
- 57- في الأدب العباسي، الرؤية والفن. عز الدين إسماعيل. دار النهضة العربية (بيروت)، 1980.

- 58- في الميزان الجديد. محمد مندور. دار نهضة مصر (القاهرة)، 1973.
- 59- قراءة ثانية لشعرنا القديم. مصطفى ناصف. دار الأندلس (بيروت)، ط 2، 1981.
- 60- قراءة جديدة لشعرنا القديم. صلاح عبد الصبور. دار اقرأ (بيروت)، 1972.
- 61- القصيدة العباسية، قضايا واتجاهات. عبد الله التطاوي. دار غريب (القاهرة)، 1981.
- 62- المختار من الشعر والشعراء في العصر العباسي. محمد محمود نوفل. مطبعة واو فست النصر (نابلس - فلسطين)، ط 1، د. ت.
- 63- مراجعات في الآداب والفنون. عباس محمود العقاد. دار الكتاب اللبناني (بيروت)، ط 1، 1966.
- 64- مشكلة الإنسان. زكريا إبراهيم. مكتبة مصر (القاهرة)، د. ت.
- 65- مشكلة الحب. زكريا إبراهيم. دار مصر (القاهرة)، 1984.
- 66- الموت والعبقورية. عبد الرحمن بدوي. مكتبة النهضة المصرية (القاهرة)، ط 2، 1962.
- 67- موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي. محمد زكي العشماوي. دار النهضة العربية (بيروت)، 1981.
- ب- المترجمة:
- 68- أنا والهو. سيجمند فرويد. ترجمة: محمد عثمان نجاتي، دار الشروق (بيروت)، ط 3، 1983.
- 69- الحب والحضارة. هيربرت ماركوز. ترجمة: مطاع صفدي، دار الآداب (بيروت)، 1970.
- 70- الحب والغرب. دنيس دو روجمون. ترجمة: عمر شخاشيرو، وزارة الثقافة والإرشاد القومي (دمشق)، 1972.

- 71- الحياة والشاعر. ستيفن سبندر، ترجمة: مصطفى بدوي، مراجعة: سهير القلماوي، مكتبة الأنجلو المصرية (القاهرة)، د.ت.
- 72- الزمن في الأدب. هانز ميرهوف. ترجمة: أسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب (القاهرة)، 1972.
- 73- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه. اليزابيث درو. ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة (بيروت)، 1961.
- 74- ضرورة الفن. ارنست فشر. ترجمة: أسعد حلیم، الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة)، 1976.
- 75- الغزل عند العرب. ج. ك فادية، ترجمة: إبراهيم الكيلاني، وزارة الثقافة والارشاد القومي (دمشق)، 1985.
- 76- فن الشعر. هوراس، ترجمة: لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر (القاهرة)، 1970.
- 77- ما فوق مبدأ اللذة. سيجمند فرويد، ترجمة: اسحق رمزي، دار المعارف (القاهرة)، د.ت.
- 78- المأدبة: فلسفة الحب. أفلاطون. ترجمة: وليم الميري، مطبعة الاعتماد (القاهرة)، ط1، 1954.
- 79- مباحج الفلسفة. ول ديورانت. ترجمة: أحمد فؤاد الأهواني، مكتبة الأنجلو المصرية (القاهرة)، 1955.
- 80- مدرسة الآلهات. آتيين جلسون. ترجمة: عادل العوّا، الشركة العربية (دمشق)، 1965.
- 81- الموت في الفكر الغربي. جاك شورون. ترجمة: كامل يوسف حسين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (الكويت)، 1984.

ثالثاً: البحوث والمقالات

- 82- بشار بن برد مجدداً. حميد مخلف الهيتي. مج. آداب المستنصرية (بغداد)، ع 2، 1977.
- 83- حول زندقة بشار. فاروق عمر. مج. المورد (بغداد)، ع 5، 1976.
- 84- الشعر والحب والموت. جوزيف صايغ. مج. الأفق الجديد (القدس)، ع 23، أيلول 1962.
- 85- صورة بشار بن برد في كتاب الأغاني. محسن غياض. مج. المجمع العلمي العراقي (بغداد)، م 20، 1970.
- 86- العاذلة في الشعر الجاهلي. إبراهيم سنجلاوي. مج. المجلة العربية للعلوم الإنسانية (الكويت)، ع 28، خريف 1987.
- 87- من قتل بشار بن برد. محيي الدين صبحي. مج. الموقف الأدبي (دمشق)، ع 6665، أيلول-تشرين الأول 1976.

رابعاً: رسائل جامعية:

- 88- بشار بن برد بين القدماء والمحدثين. محمود سالم محمد. رسالة ماجستير (مخطوطة)، جامعة دمشق (دمشق)، 1983.

المؤلف:

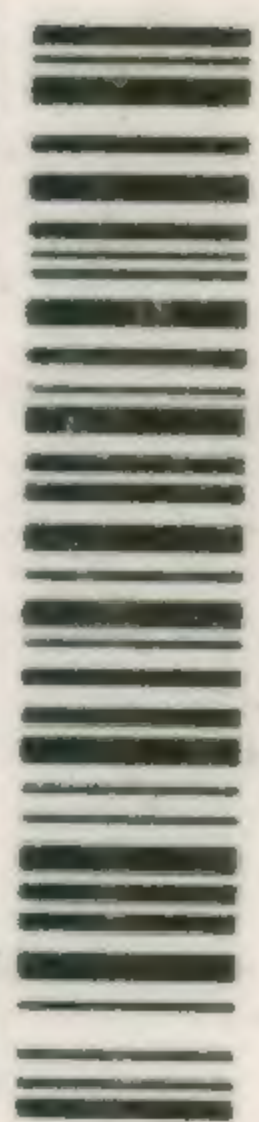
- دكتوراه في الشعر العربي القديم - جامعة اليرموك بالأردن (1997).
- محاضر في برنامج اللغة العربية - جامعة الإمارات العربية المتحدة.
- صدر له: «بطولة الشاعر العربي القديم: العاذلة إطاراً»، عن دار الكندي بالأردن (2001). و «شعرنا القديم والنقد الأجنبي» عن دار الكندي (2004). و «المترجمون العرب في النقد الأدبي واللغويات: ببليوغرافيا» عن دار عالم الكتب الحديث بالأردن (2004).
- له بحوث علمية محكمة منشورة بمجلة «عالم الفكر» و «المجلة العربية للعلوم الإنسانية» في الكويت، و «مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية» في الإمارات، و «مجلة أبحاث اليرموك» في الأردن.
- البريد الإلكتروني: I. Mlhem@uaeu.ac.ae

Inv: 703

Date: 16/2/2016

تأخذ (الأنا) الشاعرة موقعها المحوري في النص من حيث كونها تدير دفّة تجربة الحب بمعناه الواسع (شهوة الحياة)، وذلك من خلال تعاملها مع الفن ممثلاً لحياة الذات، ومنظماً -بفعالية الخيال- عالمها في نسق عضوي، يلبي رغباتها الجامحة في تحقيق الوجود، وفي التعبير عن الرؤى، وفي التوق للخلود عن طريق بقاء الذكر بعد الموت..

Bibliotheca Alexandrina



1503162



دار الكندي
للنشر والتوزيع

تلفاكس: ٧٢٤٤٣٢٢٣ أربد ص.ب ٨٩٢ الأردن